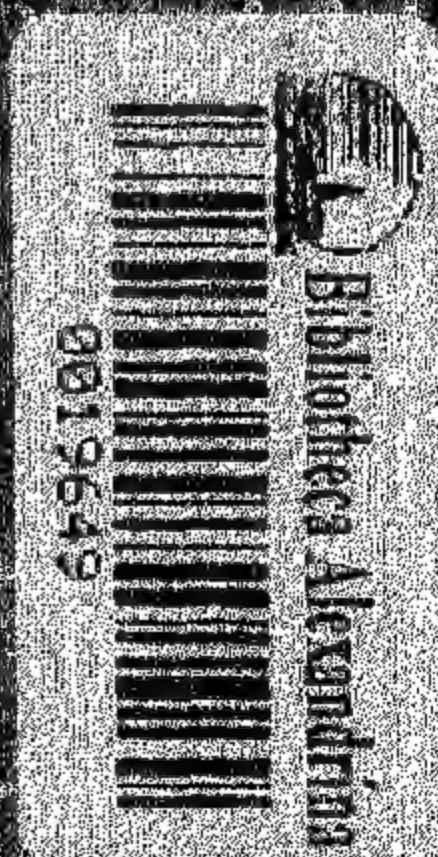


الأخصيال الكاملة
للأستاذ زكي محمد حسن

الفن الإسلامي في مصر

دار الكتب العلمية
بيروت





الأعمال الكاملة
للدكتور
زكي محمد حسن
٢

الفن الإسلامي في مصر

من الفتح العربي الى نهاية العصر الطولوني

للدكتور
زكي محمد حسن

مدير دار الآثار العربية عضو المجمع المصري للثقافة العلمية
دكتور في الآداب من جامعة باريس ، وحائز دبلوم آثار الأمم الآسيوية والإسلامية من مدرسة
الوفر بباريس ، ودبلوم مدرسة اللغات الشرقية بفرنسا ، وليسانس الآداب من الجامعة المصرية ،
ودبلوم مدرسة المعلمين العليا بالقاهرة ، والمساعد العلمي بمتحف برلين سابقاً

دار الراءد العربي

بيروت • لبنان

ص . ب ٦٥٨٥

جميع الحقوق محفوظة لـ
دارالرائد العربي
١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م

فَهْرَسْتُ الْكِتَابِ

صفحة

تصدير ٧

مقدمة تاريخية ١١

القسم الأول - العمارة وزخرفة المباني

تمهيد ١٩

الفصل الأول - الفن الطولوني وسامرا ٢١

سامرا ٢٤

الفصل الثاني - العمارة الدينية ٣٥

مسجد التنوير ٣٥

موقع الجامع الطولوني وتاريخ إنشائه ٣٧

مهندس الجامع ٣٨

رسم الجامع ووصفه ٣٩

مواد البناء ٤١

الدعائم ٤٢

التيجانات ٤٥

العقود ٤٥

المنارة ٤٦

القبة القائمة وسط الصحن ٤٩

المحراب ٥١

الفصل الثالث - العمارة المدنية والحربية ٥٥

مدينة القطائع ٥٦

البيت الطولوني ٦١

صفحة

٦٤	قناطر ابن طولون
٦٦	. البيارستان
٦٨	الفصل الرابع - زخرقة المباني

القسم الثاني - الفنون الفرعية

٨١	تمهيد
٨٣	الفصل الأول - المنسوجات
٩١	الفصل الثاني - الحفر على الخشب
١٠٠	الفصل الثالث - الخزف
١٠٩	الفصل الرابع - التصوير



١١٦	خاتمة
١٢٠	المراجع
١٢٧	كشاف
١٣٥	اللوحات

فَهْرَسُ اللَّوَحَاتِ

- اللوحة رقم ١ — زخارف جصية من بيت ساساني في أم الزطاطر .
 - اللوحة رقم ٢ — زخارف جصية من سامرا . طراز (أ) A
 - اللوحة رقم ٣ — زخارف جصية من سامرا . طراز (ب) B
 - اللوحة رقم ٤ — زخارف جصية من سامرا . طراز (ج) C
 - اللوحة رقم ٥ — زخارف جصية من سامرا . طراز (د) D
 - اللوحة رقم ٦ — صحن الجامع الطولوني ووجهة رواقين منه .
 - اللوحة رقم ٧ — منارة الجامع الطولوني ووجهة إيوان فيه .
 - اللوحة رقم ٨ — منظر الإيثار وبعض البوائك في المسجد الطولوني قبل عمل السقف الحالي
 - اللوحة رقم ٩ — رواق بالمسجد الطولوني .
 - اللوحة رقم ١٠ — اللوح التاريخي في الجامع الطولوني .
 - اللوحة رقم ١١ — محراب بالجامع الطولوني .
 - اللوحة رقم ١٢ — محراب بالجامع الطولوني .
 - اللوحة رقم ١٣ — زخارف جصية في محراب من بيت طولوني .
 - اللوحة رقم ١٤ — زخارف جصية من بيت طولوني .
 - اللوحة رقم ١٥ — زخارف جصية من بيت طولوني .
 - اللوحة رقم ١٦ — زخارف جصية من بيت طولوني .
 - اللوحة رقم ١٧ — زخارف جصية من بواطن العقود بالجامع الطولوني .
 - اللوحة رقم ١٨ — زخارف جصية من بواطن العقود بالجامع الطولوني .
 - اللوحة رقم ١٩ — قناطر ابن طولون .
- شاهد من حجر جيري مؤرخ سنة ٣١١ هـ (٦٥٢ م) .

- اللوحة رقم ٢٠ — شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٨ م) وحروفه تزينا زخارف كثيرة وعليه امضاء مبارك المكي .
- شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ م) وخطه كوفي كثير البروز وفي بعض حروفه زخارف .
- شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ م) وكتابه منقوشة على سطح لوح منحوت بالأزميل ونهايات حروفه منخرقة .
- اللوحة رقم ٢١ — قطعة قماش من عمامة باسم سموييل بن موسى مؤرخة سنة ٨٨٨ هـ (١٧٠٧ م) قطعة قماش من الكتان ترجع الى العصر الطولوني .
- اللوحة رقم ٢٢ — قطعة قماش باسم الأمين الخليفة العباسي (٨٠٩-٨١٣ م) .
- اللوحة رقم ٢٣ — قطعتا قماش من الكتان ترجعان الى العصر الطولوني .
- اللوحة رقم ٢٤ — صحن من خزف ذي بريق معدني .
- اللوحة رقم ٢٥ — صحن من خزف ذي بريق معدني .
- اللوحة رقم ٢٦ — صحن من خزف ذي بريق معدني .
- اللوحة رقم ٢٧ — قطع من الخزف الطولوني .
- اللوحة رقم ٢٨ — قطع من الخزف الطولوني .
- اللوحة رقم ٢٩ — خشب عليه زخارف ترجع الى القرن الثامن الميلادي .
- اللوحة رقم ٣٠ — قطعتان من خشب ملصوق عليهما زخارف من جلد .
- قطعة من خشب عليها كتابات من العصر الطولوني .
- اللوحة رقم ٣١ — أخشاب طولونية .
- اللوحة رقم ٣٢ — أخشاب طولونية .
- اللوحة رقم ٣٣ — أخشاب طولونية .
- اللوحة رقم ٣٤ — لوح من خشب عليه زخارف من فسيفساء من اناج والعظم .
- اللوحة رقم ٣٥ — لوح من خشب عليه زخارف من فسيفساء من العاج والعظم .
- اللوحة رقم ٣٦ — صورة رجل في يده كأس .
- اللوحة رقم ٣٧ — قطع من زجاج عليها زخارف طولونية .

بسم الله الرحمن الرحيم

تَصَدِّقْ

ليس موضوع كتابنا هذا دراسة الفن الاسلامى عامة ؛ وإنما نريد أن نتبع فيه تطور هذا الفن فى مصر دون غيرها من الأقطار التى شملتها الامبراطورية العربية .

على أن لتاريخ الفن الاسلامى فى مصر حلقات وعصورا . ولكل من هذه صفات تميزها . ومن ثم آثرنا أن نقسم دراسة الفنون فى مصر الاسلامية الى ثلاث مراحل : الأولى تبدأ بالفتح العربى وتنتهى بسقوط الدولة الطولونية، والثانية تشمل عصر الفاطميين ، وتحتوى الثالثة على عصر المماليك . وإن بقيت فى تاريخ مصر قبل العصور الحديثة أسرتان مالكان لم يرد لهما ذكر فى هذا التقسيم ، وهما أسرتا الأخشيديين والأيوبيين؛ فليس ذلك إلا لأن الفن فى عهديهما لم تكن تخصصه مميزات كثيرة ظاهرة؛ بل كان فى أكثر الأحيان يتبع الفن الذى سبقه، ويمهد للفن الذى تلاه .

وقد رأينا تسهيلا للدرس أن نخص كل مرحلة من هذه المراحل بجزء من كتابنا . ويسرنا أن نقدم الآن للقراء ولزائرى دار الآثار العربية الجزء الأول،

تتبع فيه تطور الفن الاسلامى فى مصر حتى نهاية العصر الطولونى . وقد كان
فى استطاعتنا أن نجعل العصر الطولونى عنوانا لهذا الجزء من الكتاب؛ فسيرى
القراء أنه لم يبق من الأبنية الاسلامية ما يمكن إرجاعه بتمامه الى ما قبل
زمن الطولونيين ، كما أن معلوماتنا عن تاريخ الفنون الفرعية قبل بنى طولون
ضئيلة غير وافية ١

زكى محمد مرسى

الفزّاء سبيلهم في مصر

من الفتح العربي الى نهاية العصر الطولوني

مَقْدَمَةُ التَّحْقِيقِ

فتح العرب مصر عام ٦٤١ ميلادية ؛ ولكنهم لم يغيروا كثيرا في النظام الإدارى الذى خلفه فيها العصر البيزنطى ؛ فظل وادى النيل زهاء قرنين من الزمن يحكمه ولاة يعينهم أولياء الأمر فى بلاد العرب . على أن عرب مصر فى صدر الاسلام كان اتصالهم وثيقا بالحوادث فى شبه جزيرتهم ، وبما نشب بين المسلمين فيها من خلافات وحروب ؛ بل قد سار منهم وفد لعب دورا كبيرا فى الحوادث التى انتهت بقتل الخليفة عثمان .

ثم كان فى وادى النيل بعد ذلك شيعة لعلى ، وأنصار معاوية . وأرسل الأول من قبله الى مصر ثلاثة ولاة آخرهم محمد بن أبى بكر ، الذى ارتكب خطأ سياسيا كبيرا بتسييره أنصار معاوية الى الشام ؛ فلم يلبث ابن أبى سفيان ، بعد أن تقوى ساعده بالمدد الجديد ، أن بعث الى وادى النيل بجيش على رأسه عمرو بن العاص . وانتصر جيش الشام ، فاستقر الأمر فى مصر لبنى أمية . وعاد الى حكمها عمرو سنة ٦٥٨ من قبل معاوية ، الذى كافأه على إخلاصه ودهائه بأن جعل البلد طعمة له بعد عطاء جندها ونفقة ادارتها .

ثم قتل على ، واستتب الحكم للأمويين ؛ فولى مصر من قبلهم بعد وفاة عمرو واحد وعشرون واليا : ولى اثنان منهم الأمر مرتين ، وواحد ثلاث مرات ؛ وحكم واحد منهم البلد نحو تسعة أشهر نائبا عن ابن الزبير الى أن سار الى مصر مروان بن الحكم فطرده منها .

ولما كانت الدولة الأموية عربية بحتة ، فقد كان ولاية مصر فى عهدهما كلهم عربا ، كغيرهم من كبار عمال الدولة وموظفيها .

وفى سنة ٧٤٩ قويت الدعوة لبني هاشم . وانتهت بسقوط بني أمية سنة ٧٥٠ ، واستقام عود الخلافة لبني العباس ؛ ففرّ الى مصر مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية ، وتبعه جيش عباسى على رأسه صالح بن على بن عبد الله ابن عباس ؛ فقتل مروان . وتقلد زمام الحكم صالح بن على ، من قبل أبي العباس السفاح . وتوالى على مصر حتى سنة ٨٦٨ أربعة وستون حاكما : ولى أحدهم الأمر ثلاث مرات ، وولى تسعة آخرون الحكم مرتين .

وولاية مصر فى العصر العباسى لم يكونوا كلهم عربا . فقد طغت على مصر الصبغة الفارسية ، التى طغت على بقية أجزاء الدولة العربية ؛ إذ قامت الدولة العباسية على أكتاف الموالى ، فاستعملهم خلفاؤها وقدموهم على العرب .

ولكن نفوذ الجند من الأتراك فى خدمة البلاط العباسى ما لبث أن ظهر ، وأخذ فى الزيادة حتى أصبح بيدهم مقاليد الأمر ، وعزل الخلفاء وتولييتهم ، واستولوا على أكبر وظائف الدولة ، فأصبح منهم الولاة والعمال . وقدم الى مصر أول وال تركى الأصل سنة ٨٤٦ .

على أن الامبراطورية العربية كانت من السعة بحيث استطاعت عوامل الضعف أن نتطرق اليها ؛ فاستقلت بلاد الأندلس ؛ وتبعتها بلاد المغرب حيث نشأت عدة دويلات مستقلة . ولم يبق من بلاد شمال أفريقيا تابعا للخلافة العربية إلا بلاد أفريقية ، التى تعرف اليوم ببلاد تونس . وما لبث هارون الرشيد أن رأى عجزه عن حكم هذه البلاد لكثرة ثوراتها ، والفتن فيها ؛

فأقطعها دولة الأغلبية ، التي ظلت تحكم الإقليم معترفة بسلطان اسمي الخليفة ببغداد وتدفع له جزية كانت في أكثر الأوقات اسمية^(١) . أما مصر فقد جاء دورها نحو سنة ٨٢٧ ، حين بدأ الخلفاء سنة إقطاعها أولياء عهدهم ، ثم قواد الجند من الترك ؛ ولكن هؤلاء القواد الذين كانوا يمنحون مصر طعمة سائغة لم يكونوا يرغبون في البعد عن حاضرة الدولة وبلاط الخليفة ، وما فيهما من دسائس ومكائد ، ولم يكن الخليفة نفسه يتوق إلى ابتعادهم عنه ، خشية أن يعملوا على الاستقلال ، وشق عصا الطاعة . ولذا ترى أن هؤلاء الولاة لم يحكموا مصر بأنفسهم ، وإنما كانوا يبعثون إليها بعمال من قبلهم . وكان هؤلاء يرسلون إليهم ما يتبقى من الخراج والجزية بعد دفع نفقات الدولة والإدارة . وكانت أصحاب الإقطاع يدفعون إلى بيت مال الخليفة مما يتلقونه من مصر مبالغ كانت تتفاوت قيمتها .

وفي سنة ٨٦٨ تقلد حكم مصر القائد التركي بابك . فاستخلف عليها أحمد بن طولون ، الذي أسس فيها أسرة لعبت في التاريخ الفنى لوادى النيل دورا كبيرا .

وقد كان طولون (والد أحمد) مملوكا تركيا من بلاد منغوليا، أرسله حاكم بخارى إلى بلاط بغداد ، فظل يرتقى حتى صار قائدا لحرس الخليفة .

وولد أحمد بن طولون ببغداد في سبتمبر سنة ٨٣٥ ، ثم هجر الخليفة المعتمد مدينة المنصور ، وانتقلت الحكومة إلى سامرا (العاصمة الجديدة) ، حيث تلقى

(١) راجع : VONDERHUYDEN : La Berbérie Orientale sous la Dynastie de Benou-l-Aglab

ابن طولون علومه العسكرية . وأخذ - فضلا عن ذلك - بقسط وافر من العلوم الدينية . ثم وفد ابن طولون الى مصر من قبل بابك ، الذى كان قد تزوج أرملة طولون بعد وفاة زوجها .

ولما توفى بابك وتولى الخليفة على مصر قائدا تركيا آخر كان ابن طولون قد تزوج ابنته فثبتت بذلك قدم ابن طولون وزاد نفوذه وأصبحت الاسكندرية تابعة له ، بعد أن كان لها حاكم مستقل عنه .

ثم كانت وفاة هذا الوالى الجديد إيذانا بفساد الأمر بين ابن طولون وبلاط بغداد . فأرسل أولو الأمر فى العراق جيشا لإخضاع ابن طولون . وكان فشل هذا الجيش ، وعجزه عن التقدم الى مصر ، مشجعا لأحمد بن طولون على المغالاة فى مطامعه ، فشق عصا الطاعة ، وسير لإخضاع سورية حملتين ، ومد سلطانته على جزء من آسيا الصغرى . فأصبح خطرا يهدد الخلافة . وأحس بذلك الموفق أخو الخليفة وصاحب الأمر فى الدولة ، وكان قد انتهى من إخضاع ثورة الزنج ، ورأى أنه بالرغم من ذلك ، لا قوة له على مواجهة ابن طولون ، فعمل على مصالحته : غير أن مرضا أصاب ابن طولون أرغمه على ترك سورية والرجوع سريعا الى مصر حيث توفى سنة ٨٨٤ .

وظن بلاط الخليفة أن موت ابن طولون إيذان بانقراض دولته . ولكن سلسلة من الانتصارات أحرزها ابنه وخليفته خمارويه على جيوش العراق أرغمت الخليفة العباسى على مسالته ، وعقد معاهدة اعترف فيها بخمارويه ، وبورثته مدة ثلاثين سنة من بعده ولاية على مصر وسورية وبعض أقاليم آسيا الصغرى وأرمينيا .

وتوفى الخليفة المعتمد بعد ذلك ببضع سنوات . وتزوج خلفه المعتضد بقطر الندى ابنة نهارويه ، وزعم كثير من المؤرخين أن الخليفة قصد بذلك إفقار بني طولون ؛ فقد كان نهارويه مسرفا جدا الإسراف ، تواقا الى الأبهة والعظمة ؛ فجهرز ابنته بما لم تجهز به عروس من قبل . واستنزف ذلك وغيره خزائن الدولة حتى تركها خاوية ، حين قتله خدمه سنة ٨٩٦ .

وتطرق الاضمحلال الى دولة بني طولون بعد وفاة نهارويه . وولى البلاد بعده ابنه جيش ؛ فتناكر لقواد أبيه ولجبار رجال الدولة ، وانغمس في اللهو والشراب ، نخلع وقتل . وخلفه أخوه هرون بن نهارويه ؛ ولكن الداء كان قد تمكن في إدارة البلاد ، وظهرت روح الثورة في الجند ، وانقسموا فرقا يؤيد كل منها قائدا من قواد الجيش ، وزاد الطين بلة أن ظهر القرامطة في الشام وهددوا مصر ، فسار اليهم جيش منها عاد بالهزيمة .

وكان الخليفة المعتضد قد توفى وخلفه المكتفي ؛ فأرسل هذا لإخضاع القرامطة جيشا على رأسه محمد بن سليمان ، أوقع بهم هزيمة كبرى . ثم واصل السير الى مصر ، ولم يلق فيها مقاومة تذكر ، وحاول المصريون إنقاذ الموقف بقتل هرون وتولية عمه شيان بن أحمد بن طولون ؛ ولكن ولاية هذا لم تزد عن بضعة أيام ، واستطاع محمد بن سليمان وجنوده القضاء على الدولة الطولونية وأصبحت مصر ثانية إقليما تابعا للخلافة العباسية ، ترسل اليه الولاة من قبلها .

(١) راجع : Zaky M. Hassan: Les Tulunides, Etude de l'Egypte Musulmane à la fin du IX^e Siècle 898-905 (Paris 1933).

القسم الأول

العمارة وزخرفة المباني

—

مِهْيَلَك

أخذ الفن الإسلامي كثيرا من أصوله عن الفنون المسيحية الشرقية؛ كما تأثر كثيرا بفنون إيران وبغيرها من الفنون التي ازدهرت في البلاد التي فتحها العرب وكونوا منها إمبراطوريتهم العظيمة . ولا غرو فقد كان العرب في شبه جزيرةهم بدوا لاحتضارة لهم . ولم تكن بداوتهم هذه مرتعا خصبا لفن يتزعزع بينهم ، وينطبع بطابعهم ؛ وإنما جاءت الفتوحات العربية ، وامتدت الدولة الإسلامية واتسع نطاقها ، واختلط العرب بأمم عريقة في المجد والمدنية ، فاثروا في هذه الأمم وأثرت فيهم .

أما أثر العرب فواضح جلي؛ إذ أنهم فتحوا مصر، وفرضوا عليها ديانتهم ولغتهم، ونشروا الإسلام في بلاد إيران، وجعلوا العربية لغة العلم والأدب والدين؛ وانهى الأمر بهم إلى التأثير في اللغة الفارسية تأثيرا كبيرا، نتيته إذا علمنا أن هذه اللغة هندية أوروبية، كانت تشبه السنسكريتية القديمة، وكان الفرق بينها وبين اللغات السامية شاسعا؛ بيد أنها أصبحت بعد الفتح الإسلامي خليطا؛ فصارت تكتب بالحروف العربية، وأخذت عن اللغة العربية آلاف المفردات والتراكيب .

على أن هذه الأمم التي غلبت على أمرها أثرت بدورها في العرب، وكانت أكبر عون لهم على خلق فن إسلامي، طبعه العرب بطابع دينهم، وظهرت

فيه شخصيتهم البارزة ، ولكن أساسه مدنيات فارس وبيزنطة وأشور وكلدان ومصر . ولذا كان خطأ كبيرا أن يطلق على هذا الفن اسم الفن العربى ، كما فعل المستشرقون ومؤرخو الفن حتى أوائل القرن الحاضر ، وكما يطلق اسم "دار الآثار العربية" على متحفنا الاسلامى فى مصر .

ولعل أكثر ما اقتبس العرب فى الفنون من الأمم المجاورة كان فى العمارة ، ولكنا لا نريد أن نعرض هنا للابنية الاسلامية الأولى فى المدينة ومكة والبصرة والكوفة والشام ، فان ذلك يكون خروجاً عن موضوعنا الآن .

وأول مسجد أسسه العرب فى مصر هو جامع عمرو أو الجامع العتيق . بناه عمرو بن العاص سنة ٦٤٢ ، فهو إذاً من أقدم المساجد فى الاسلام . ولكنا لا نظن أن قيمته كبيرة فى دراسة تاريخ العمارة الاسلامية فى مصر ، نظراً لازادات العديدة التى غيرت معالمه الأولى ، وجعلته مزيجاً من طرز مختلفة . ومن ثم آثرنا أن لا نعرض لدراسته هنا مكتفين بأن نحيل من يهتم بدراسته من القراء الى البحث الذى نشره عنه كوريت بك سنة ١٨٩١ فى مجلة الجمعية الآسيوية الملكية وإلى الأبحاث المختلفة التى كتبها عنه فان برشم (VAN BERCHEM) ، وهوتكير (HAUTECOEUR) ، وفيت (WIET) ، وكريزول (CRESWELL) ، وبريجز (BRIGGS) ، والأستاذ محمود أحمد ، ويوسف افندى أحمد وغيرهم .

(١) راجع الفصل الأول من كتاب : CRESWELL: Early Muslim Architecture ، ص ١٠ .

الفصل الأول

الفن الطولوني وسامرا

الفن الاسلامي فن ملكي بطبيعته . ونقصد بذلك أنه مدين بكل شيء للسلطان ؛ فالمثالون والمصورون والمهندسون وغيرهم من رجال الفن إنما كانوا يشتغلون إجابة لطلبه ، وتحقيقا لرغبته ، وإشباعا لشهواته . ونحن إن استثنينا السلطان فلن نجد للفنون الجميلة رعاة إلا من بلاطه وحاشيته ، أو في الأسر القليلة التي تسكن العاصمة وتعتمد في معيشتها على السلطان وبيت ماله . ولنا نقصد أن هذا الأمر مقصور على الفن الاسلامي ؛ ولكنا نقول إنه أصبح فيه ظاهرة كبيرة يصح معها أن تنسب المراحل المختلفة في التاريخ الاسلامي الى الأسرات الحاكمة فيقال فن أموي ، وفن عباسي ، وفن طولوني ، وفن فاطمي الخ ...

وإذا فليس غريبا أن تظل مصر قبل الطولونيين تابعة للخلافة الاسلامية في الفن كما كانت تتبعها في السياسة ؛ وليس غريبا أن تكون نشأة الفن الاسلامي في مصر وحياته فيها قبل العصر الطولوني يحيط بهما شيء من الغموض .

والفن الطولوني أول مرحلة واضحة جلية في تاريخ الفن الاسلامي بأرض الفراعنة . وسيرى القراء أنه لم يكن مستقلا كل الاستقلال عن فن الخلافة العباسية في ذلك العهد ؛ ولكنه — على تبعيته له واشتقاقه منه — كان منافسا له ، ولا غرو فقد استطاع بنو طولون أن يتخذوا لأنفسهم بلاطا بكلاط الخليفة

فى سامرا وبغداد إن لم يفقه أهبة وعظمة، وأصبح البذخ والترف فى مصر يربو على ما فى العراق وبلاد العرب حيث كانت ثورة الزنج والفتن الداخلية قد استنزفت أموال الحكومة وجهودها .

والمصادر التاريخية والأدبية حافلة بذكر عظمة الطولونيين وتعصيدهم للفنون . يؤيد ذلك ما وصل إلينا من الأبنية والطرف الأثرية .

ومما يلاحظه علماء الآثار الإسلامية أن الفن الطولونى مستقل فى التاريخ الفنى لمصر؛ له صفاته ومميزاته . فإن كان الفن الفاطمى مشبعا بالتأثيرات الفارسية، والعوامل السورية والطولونية، مع اقتباسات قليلة عن فنون البربر فى شمال أفريقيا؛ وإن كان فن المماليك قد احتفظ بذكرات فاطمية وسلجوقية ومغولية مع بعض تأثيرات مغربية وأوربية، فإن الفن الطولونى يكاد يكون قد أخذ كل أصوله عن الفن العراقى الذى ترعرع فى سامرا عاصمة الخلافة العباسية .

وقد كان الفن الطولونى وعلاقته بإسما موضوع جدل ودرس طويلين وكتب فيه كثيرون من علماء الآثار والمستشرقين نذكر منهم : كوربت (CORBETT)، وفان برشم (VAN BERCHEM)، وسلمون (SALMON)، وهرتز باشا (HERZ PACHA)، وسلاطان (SALADIN)، وزره (SARRE)، وهرتفيلد (HERZFELD)، وشترىجوفسكى (STRZYGOWSKI)، وفلورى (FLURY)، وكريزول (CRESWELL)، وعكوش، وهوتكير (HAUTECOEUR)، وفييت (WIET) .

ويعزو الأستاذ فون لوكوك (VON LE COQ) التقدم الذى وصلت إليه الفنون فى مصر فى عهد ابن طولون ويبيىرس الى أن "هذين التركيبين لم يكونا من

الهمج المتوحشين بل كانا من القبائل الهندية الأوربية (الآرية) التي غلبت عليها الصبغة التركية وورثا الفن السیتی الذي ازدهر في أواسط آسيا^(١). وهذا زعم غير صحيح . فنحن نسلّم بتأثير هذه القبائل التركية وفنونها على ما نسميه الطراز الأول من زخارف سامرا التي سندرسها قريبا ، ولكننا نظن أنه من غير المحتمل أن يدعى مثل ابن طولون وبيبرس وغيرهم من الأتراك والمماليك أنهم ورثوا عن بلادهم الصحراوية القاحلة فنونا زاهرة حضرية ، كفنون مصر في عهد الطولونيين والمماليك . وفضلا عن ذلك فقد عرف الفن الإسلامي في مصر في عهد الفاطميين (وهم ليسوا من الجنس الهندي الأوربي الذي غلبت عليه الصبغة التركية على حدّ قول فون لوكوك) تقدما وازدهارا لا نظير لها بدليل ما وصل إلينا من الأبنية والتحف الأثرية ، وما كتبه المقرئ عن كنوز الخليفة المستنصر بالله .

ومهما يكن من شيء فإن نظرة الى مسجد أحمد بن طولون ، وإلى المصادر التاريخية العربية تكفي لأن تقنعنا بأن الفن الطولوني مأخوذ عما كان من فن في بلاد الجزيرة ، وخاصة في سامرا التي كانت عاصمة الامبراطورية الإسلامية حين ظهر أحمد بن طولون على المسرح السياسي .

قضى أحمد بن طولون شبابه في سامرا التي كشفت فيها حفائر الأستاذين زرّه (SARRE) ، وهرتفيلد (HERZFELD) عن أنواع مدهشة من الأبنية ، والزخارف

(١) أنظر : Exploration archéologique à Tourfan في مجلة : Journal Asiatique عدد سبتمبر —

أكتوبر سنة ١٩٠٩ ، ص ٣٢٣ - ٣٢٤ . قارن : Von Le Coq : Buried Treasures of Chinese Turkestan

ص ٢٨ . السيت (SOYTHES) قبائل بلاد من الجنس الهندي الأوربي سكنوا شمال غربي آسيا وشرقي أوروبا بضعة قرون

قبل الميلاد وكان لهم فن تأثر به فنون الأمم المحيطة بهم .

الفنية ، والتحف الأثرية . وظلت ذكرى هذه العاصمة العباسية باقية فى ذهن ابن طولون الذى كان يحرص كل الحرص على أن يرتقى ببلاطه وبعاصمته فى مصر حتى يكون منافسا لعاصمة الخلافة وما فيها .

وإذ أننا سنضطر فى كثير من الأحوال الى اللجوء الى هذه العاصمة لتفهم أصول الزخارف الطولونية ، فإنه يجدر بنا أن نبدأ بدراسة مفصلة لتاريخها ولما ازدهر فيها من فنون .



سأمرًا :

أسست على يد أشناس أحد قواد الأتراك بأمر الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦ ، وظلت حينما من الدهر عاصمة الامبراطورية الاسلامية ، فسكنها ثمانية خلفاء هم : المعتصم ؛ ثم ابنه هرون الوائق ، وجعفر المتوكل ؛ ثم محمد المتنصر بن المتوكل ، وبعده المستعين أحمد بن المعتصم ، والمعتز أبو عبد الله بن المتوكل ، والمهتدى محمد بن الوائق ، والمعتمد أحمد بن المتوكل .

والسبب فى بنائها أن الخليفة المعتصم كان قد أكثر من شراء الجند الأتراك ؛ وكان من الصعب التوفيق بينهم وبين سكان بغداد ، فكان هؤلاء الأتراك العجم — كما يقول اليعقوبى^(١) — اذا ركبوا الدواب ركضوا فيصدمون الناس يمينا وشمالا فيثب عليهم الغوغاء ؛ فيقتلون بعضا ، ويضربون بعضا ، وتذهب دماؤهم هدرا ، فنقل ذلك على المعتصم ، وعزم على الخروج من بغداد .

(١) راجع : كتاب البلدان لليعقوبى ، ص ٢٥٦ (المجلد السابع من المكتبة الجغرافية العربية - Bibliotheca Geographorum Arabicorum) ؛ ومعجم البلدان لياقوت الحموى ، ج ٣ ص ١٤ وما بعدها (طبعة ليبزج) .

ولعل الأستاذ الفرنسى فيوليه (VIOLLET) كان قد أخطأ قليلا في فهم عبارة اليعقوبى ، فكتب في مقاله عن سامرا بدائرة المعارف الاسلامية (جزء ٤ صحيفة ١٣٦) أن الخليفة كان مهتدا في بغداد بفتن جنوده المرتزة من الترك والبربر ، فعمل على أن يتخذ لنفسه عاصمة يكون فيها أكثر أمنا ، وأقل عرضة لهذا التهديد .

ولعل اسم سامرا مشتق من اللغة الايرانية القديمة بمعنى المكان الذى تدفع فيه الجزية . ومهما يكن من شئ فان العرب يسمونها سر من رأى ، ويزعمون أن موضعها كان مدينة سام بن نوح .

وتقع مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد مائة كيلو متر شمالى بغداد ، وترجع شهرتها الى الأبنية العظيمة التى شيدها فيها المعتصم وخلفاؤه . وقد حفظ لنا اليعقوبى وغيره من مؤرخى العرب أسماء عدد من هذه القصور الشاهقة ، كالجوسق للخليفة المعتصم ، والهارونى للواثق ، ثم عروس وبلكوار ومختار ووحيد للخليفة المتوكل الذى عزم قبل وفاته بنحو سنتين أن يبتنى مدينة يتخذها عاصمة له وتنسب اليه ، فشيد حاضرة جديدة شمالى سامرا ، سميت الجعفرية^(١) ، وأقام فى قصوره بها تسعة أشهر الى أن قتل . وخلفه المنتصر الذى انتقل الى سامرا فخربت الجعفرية وقصورها . على أن سامرا نفسها لم تعد إليها عظمتها الأولى ، وبالرغم من أن الخليفة المعتمد شيد فى جانبها الشرقى قصر المعشوق ، فقد تركها ، وأرجع البلاط والحكومة الى بغداد سنة ٨٨٣ ، فما لبثت أبنية سامرا أن سقطت الواحد بعد الآخر ، اللهم

(١) راجع كتاب ELSE REITEMEYER : Die Städtegründung der Araber ، ص ٦٦

إلا المسجد الجامع ؛ وأما الآن فليست مدينة المعتصم إلا قرية صغيرة فى منتصف الطريق بين بغداد وتكريت . وبجانبها آثار حفائر كانت تقوم بها البعثات الأوربية قبيل نشوب الحرب العظمى .

وقد ظلت سامرا منذ ألف سنة مزار الشيعة ومحل تعظيمهم ، فهم يزعمون أن بجوار مسجدھا الجامع قبر إمامهم الحادى عشر أبو محمد حسن العسكرى الذى توفى فى سامرا سنة ٨٧٤ ، والذى ينسب الى أحد أحيائها المعروف باسم عسكر سامرا حيث كان الخليفة قد نقله ليأمن جانبه ، وليكون تحت مراقبته . ويعتقد الشيعة أيضا أن فى سامرا السرداب الذى اختفى فيه إمامهم أبو القاسم محمد المهدي سنة ٨٧٨ . وهم يزورون هذا السرداب معتقدين أن المهدي المذكور سيظهر منه فى نهاية الأيام .

ولا يخفى ما للكشف عن أنقاض سامرا من أهمية فى دراسة الفن الاسلامى ؛ فان المصادر التاريخية (ولا سيما ما كتبه اليعقوبى) ذكرت لنا كيف أحضر المعتصم أشهر الفنانين من أنحاء الامبراطورية الاسلامية ليجعل من عاصمته الجديدة أكبر منافس لبغداد مدينة جدّه المنصور ، وواحدة من أكثر المدن ازدهارا فى التاريخ الاسلامى بأجمعه، وكيف أنه كتب فى إرسال البنائين والفعلة ، أهل المهن من الحدادين والنجارين وسائر الصناعات ، وفى حمل خشب الساج وغيره من أنواع الخشب وجذوع الأشجار من البصرة وبغداد وأنطاكية وسواحل الشام . واليعقوبى يخبرنا صراحة أن المعتصم استقدم من كل بلد من يعمل عملا من الأعمال ، أو يعالج مهنة من مهن العمارة والزرع والنخيل والغروس وهندسة الماء ووزنه واستنباطه والعلم بمواضعه من الأرض؛

وحمل من مصر من يعمل القراطيس وغيرها، وحمل من البصرة من يعمل الزجاج والخزف والحصر، وحمل من الكوفة من يعمل الخرق ومن يعمل الادهان، ومن سائر البلدان من أهل كل مهنة وصناعة^(١).

وليس بغريب أن اهتمت الهيئات العلمية الأوروبية بالكشف عن آثار تلك العاصمة، وتوالت للبحث فيها البعثات الأثرية فبدأ بذلك الفرنسيان الجنرال بيليه (Du Beylié)، والمسيو فيوليه (Viollet)، ثم المس بل (Bell) الانجليزية. ولكن الفضل كل الفضل يرجع الى البعثة الألمانية وعلى رأسها الأستاذان الدكتور زره (Sarke)، والدكتور هرتزفيلد (Herzfeld) اللذان استطاعا دراسة الانقاض الباقية والوقوف على أهم الموضوعات الزخرفية والطرز المعمارية فيها كما يتبين ذلك من تقاريرهما عن العمل، وفي المؤلفات التي كتبت بعنوان "حفائر سامرا" (Die Ausgrabungen von Samarra)

ولما كان ما وصل الينا من الأبنية الطولونية في حالة جيدة من الحفظ انما هو المسجد الجامع الذي شيده أحمد بن طولون فانه يهمننا على الأخص من آثار سامرا المسجد الجامع الذي شيده الخليفة المتوكل بين عامي ٨٤٦ و ٨٥٢^(٢). وهو مسجد ذو أروقة^(٣) يشبه جامع ابن طولون من عدة وجوه؛ فعمارتها

(١) راجع : كتاب البلدان ليعقوبي، ص ٢٦٤ (المجلد السابع من المكتبة الجغرافية العربية - Bibliotheca Geographorum Arabicorum)

(٢) أنظر الحديث عن هذا المسجد في المؤلفات المختلفة التي نشرها من سامرا الأستاذان الدكتور زره (Sarke) والدكتور هرتزفيلد (Herzfeld) وخاصة كتابهما : «رحلة اركيولوجية في إقليم الدجلة والفرات» «Archäologische Reise im Euphrat-und-Tigris-Gebiet» ص ٦٩ وما بعدها و ٨٧ وما بعدها من الجزء الأول. وأنظر أيضا : Le Strange : The Lands of the و Schwarz : Die Abbassiden-Residenz Samarra ص ٣١ و E. Diez : Die Kunst der islamischen Völker، ص ٤١ و Eastern. Caliphate ص ٥٣ و ٥٦؛ و E. Diez : Die Kunst der islamischen Völker، ص ٤١ و ٤٢ و ٤٣ و ٤٤ و ٤٥ و ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ و ٤٩ و ٥٠ و ٥١ و ٥٢ و ٥٣ و ٥٤ و ٥٥ و ٥٦ و ٥٧ و ٥٨ و ٥٩ و ٦٠ و ٦١ و ٦٢ و ٦٣ و ٦٤ و ٦٥ و ٦٦ و ٦٧ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٠ و ٧١ و ٧٢ و ٧٣ و ٧٤ و ٧٥ و ٧٦ و ٧٧ و ٧٨ و ٧٩ و ٨٠ و ٨١ و ٨٢ و ٨٣ و ٨٤ و ٨٥ و ٨٦ و ٨٧ و ٨٨ و ٨٩ و ٩٠ و ٩١ و ٩٢ و ٩٣ و ٩٤ و ٩٥ و ٩٦ و ٩٧ و ٩٨ و ٩٩ و ١٠٠ و ١٠١ و ١٠٢ و ١٠٣ و ١٠٤ و ١٠٥ و ١٠٦ و ١٠٧ و ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠ و ١١١ و ١١٢ و ١١٣ و ١١٤ و ١١٥ و ١١٦ و ١١٧ و ١١٨ و ١١٩ و ١٢٠ و ١٢١ و ١٢٢ و ١٢٣ و ١٢٤ و ١٢٥ و ١٢٦ و ١٢٧ و ١٢٨ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣١ و ١٣٢ و ١٣٣ و ١٣٤ و ١٣٥ و ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨ و ١٣٩ و ١٤٠ و ١٤١ و ١٤٢ و ١٤٣ و ١٤٤ و ١٤٥ و ١٤٦ و ١٤٧ و ١٤٨ و ١٤٩ و ١٥٠ و ١٥١ و ١٥٢ و ١٥٣ و ١٥٤ و ١٥٥ و ١٥٦ و ١٥٧ و ١٥٨ و ١٥٩ و ١٦٠ و ١٦١ و ١٦٢ و ١٦٣ و ١٦٤ و ١٦٥ و ١٦٦ و ١٦٧ و ١٦٨ و ١٦٩ و ١٧٠ و ١٧١ و ١٧٢ و ١٧٣ و ١٧٤ و ١٧٥ و ١٧٦ و ١٧٧ و ١٧٨ و ١٧٩ و ١٨٠ و ١٨١ و ١٨٢ و ١٨٣ و ١٨٤ و ١٨٥ و ١٨٦ و ١٨٧ و ١٨٨ و ١٨٩ و ١٩٠ و ١٩١ و ١٩٢ و ١٩٣ و ١٩٤ و ١٩٥ و ١٩٦ و ١٩٧ و ١٩٨ و ١٩٩ و ٢٠٠ و ٢٠١ و ٢٠٢ و ٢٠٣ و ٢٠٤ و ٢٠٥ و ٢٠٦ و ٢٠٧ و ٢٠٨ و ٢٠٩ و ٢١٠ و ٢١١ و ٢١٢ و ٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٥ و ٢١٦ و ٢١٧ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ و ٢٢١ و ٢٢٢ و ٢٢٣ و ٢٢٤ و ٢٢٥ و ٢٢٦ و ٢٢٧ و ٢٢٨ و ٢٢٩ و ٢٣٠ و ٢٣١ و ٢٣٢ و ٢٣٣ و ٢٣٤ و ٢٣٥ و ٢٣٦ و ٢٣٧ و ٢٣٨ و ٢٣٩ و ٢٤٠ و ٢٤١ و ٢٤٢ و ٢٤٣ و ٢٤٤ و ٢٤٥ و ٢٤٦ و ٢٤٧ و ٢٤٨ و ٢٤٩ و ٢٥٠ و ٢٥١ و ٢٥٢ و ٢٥٣ و ٢٥٤ و ٢٥٥ و ٢٥٦ و ٢٥٧ و ٢٥٨ و ٢٥٩ و ٢٦٠ و ٢٦١ و ٢٦٢ و ٢٦٣ و ٢٦٤ و ٢٦٥ و ٢٦٦ و ٢٦٧ و ٢٦٨ و ٢٦٩ و ٢٧٠ و ٢٧١ و ٢٧٢ و ٢٧٣ و ٢٧٤ و ٢٧٥ و ٢٧٦ و ٢٧٧ و ٢٧٨ و ٢٧٩ و ٢٨٠ و ٢٨١ و ٢٨٢ و ٢٨٣ و ٢٨٤ و ٢٨٥ و ٢٨٦ و ٢٨٧ و ٢٨٨ و ٢٨٩ و ٢٩٠ و ٢٩١ و ٢٩٢ و ٢٩٣ و ٢٩٤ و ٢٩٥ و ٢٩٦ و ٢٩٧ و ٢٩٨ و ٢٩٩ و ٣٠٠ و ٣٠١ و ٣٠٢ و ٣٠٣ و ٣٠٤ و ٣٠٥ و ٣٠٦ و ٣٠٧ و ٣٠٨ و ٣٠٩ و ٣١٠ و ٣١١ و ٣١٢ و ٣١٣ و ٣١٤ و ٣١٥ و ٣١٦ و ٣١٧ و ٣١٨ و ٣١٩ و ٣٢٠ و ٣٢١ و ٣٢٢ و ٣٢٣ و ٣٢٤ و ٣٢٥ و ٣٢٦ و ٣٢٧ و ٣٢٨ و ٣٢٩ و ٣٣٠ و ٣٣١ و ٣٣٢ و ٣٣٣ و ٣٣٤ و ٣٣٥ و ٣٣٦ و ٣٣٧ و ٣٣٨ و ٣٣٩ و ٣٤٠ و ٣٤١ و ٣٤٢ و ٣٤٣ و ٣٤٤ و ٣٤٥ و ٣٤٦ و ٣٤٧ و ٣٤٨ و ٣٤٩ و ٣٥٠ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ و ٣٥٤ و ٣٥٥ و ٣٥٦ و ٣٥٧ و ٣٥٨ و ٣٥٩ و ٣٦٠ و ٣٦١ و ٣٦٢ و ٣٦٣ و ٣٦٤ و ٣٦٥ و ٣٦٦ و ٣٦٧ و ٣٦٨ و ٣٦٩ و ٣٧٠ و ٣٧١ و ٣٧٢ و ٣٧٣ و ٣٧٤ و ٣٧٥ و ٣٧٦ و ٣٧٧ و ٣٧٨ و ٣٧٩ و ٣٨٠ و ٣٨١ و ٣٨٢ و ٣٨٣ و ٣٨٤ و ٣٨٥ و ٣٨٦ و ٣٨٧ و ٣٨٨ و ٣٨٩ و ٣٩٠ و ٣٩١ و ٣٩٢ و ٣٩٣ و ٣٩٤ و ٣٩٥ و ٣٩٦ و ٣٩٧ و ٣٩٨ و ٣٩٩ و ٤٠٠ و ٤٠١ و ٤٠٢ و ٤٠٣ و ٤٠٤ و ٤٠٥ و ٤٠٦ و ٤٠٧ و ٤٠٨ و ٤٠٩ و ٤١٠ و ٤١١ و ٤١٢ و ٤١٣ و ٤١٤ و ٤١٥ و ٤١٦ و ٤١٧ و ٤١٨ و ٤١٩ و ٤٢٠ و ٤٢١ و ٤٢٢ و ٤٢٣ و ٤٢٤ و ٤٢٥ و ٤٢٦ و ٤٢٧ و ٤٢٨ و ٤٢٩ و ٤٣٠ و ٤٣١ و ٤٣٢ و ٤٣٣ و ٤٣٤ و ٤٣٥ و ٤٣٦ و ٤٣٧ و ٤٣٨ و ٤٣٩ و ٤٤٠ و ٤٤١ و ٤٤٢ و ٤٤٣ و ٤٤٤ و ٤٤٥ و ٤٤٦ و ٤٤٧ و ٤٤٨ و ٤٤٩ و ٤٥٠ و ٤٥١ و ٤٥٢ و ٤٥٣ و ٤٥٤ و ٤٥٥ و ٤٥٦ و ٤٥٧ و ٤٥٨ و ٤٥٩ و ٤٦٠ و ٤٦١ و ٤٦٢ و ٤٦٣ و ٤٦٤ و ٤٦٥ و ٤٦٦ و ٤٦٧ و ٤٦٨ و ٤٦٩ و ٤٧٠ و ٤٧١ و ٤٧٢ و ٤٧٣ و ٤٧٤ و ٤٧٥ و ٤٧٦ و ٤٧٧ و ٤٧٨ و ٤٧٩ و ٤٨٠ و ٤٨١ و ٤٨٢ و ٤٨٣ و ٤٨٤ و ٤٨٥ و ٤٨٦ و ٤٨٧ و ٤٨٨ و ٤٨٩ و ٤٩٠ و ٤٩١ و ٤٩٢ و ٤٩٣ و ٤٩٤ و ٤٩٥ و ٤٩٦ و ٤٩٧ و ٤٩٨ و ٤٩٩ و ٥٠٠ و ٥٠١ و ٥٠٢ و ٥٠٣ و ٥٠٤ و ٥٠٥ و ٥٠٦ و ٥٠٧ و ٥٠٨ و ٥٠٩ و ٥١٠ و ٥١١ و ٥١٢ و ٥١٣ و ٥١٤ و ٥١٥ و ٥١٦ و ٥١٧ و ٥١٨ و ٥١٩ و ٥٢٠ و ٥٢١ و ٥٢٢ و ٥٢٣ و ٥٢٤ و ٥٢٥ و ٥٢٦ و ٥٢٧ و ٥٢٨ و ٥٢٩ و ٥٣٠ و ٥٣١ و ٥٣٢ و ٥٣٣ و ٥٣٤ و ٥٣٥ و ٥٣٦ و ٥٣٧ و ٥٣٨ و ٥٣٩ و ٥٤٠ و ٥٤١ و ٥٤٢ و ٥٤٣ و ٥٤٤ و ٥٤٥ و ٥٤٦ و ٥٤٧ و ٥٤٨ و ٥٤٩ و ٥٥٠ و ٥٥١ و ٥٥٢ و ٥٥٣ و ٥٥٤ و ٥٥٥ و ٥٥٦ و ٥٥٧ و ٥٥٨ و ٥٥٩ و ٥٦٠ و ٥٦١ و ٥٦٢ و ٥٦٣ و ٥٦٤ و ٥٦٥ و ٥٦٦ و ٥٦٧ و ٥٦٨ و ٥٦٩ و ٥٧٠ و ٥٧١ و ٥٧٢ و ٥٧٣ و ٥٧٤ و ٥٧٥ و ٥٧٦ و ٥٧٧ و ٥٧٨ و ٥٧٩ و ٥٨٠ و ٥٨١ و ٥٨٢ و ٥٨٣ و ٥٨٤ و ٥٨٥ و ٥٨٦ و ٥٨٧ و ٥٨٨ و ٥٨٩ و ٥٩٠ و ٥٩١ و ٥٩٢ و ٥٩٣ و ٥٩٤ و ٥٩٥ و ٥٩٦ و ٥٩٧ و ٥٩٨ و ٥٩٩ و ٦٠٠ و ٦٠١ و ٦٠٢ و ٦٠٣ و ٦٠٤ و ٦٠٥ و ٦٠٦ و ٦٠٧ و ٦٠٨ و ٦٠٩ و ٦١٠ و ٦١١ و ٦١٢ و ٦١٣ و ٦١٤ و ٦١٥ و ٦١٦ و ٦١٧ و ٦١٨ و ٦١٩ و ٦٢٠ و ٦٢١ و ٦٢٢ و ٦٢٣ و ٦٢٤ و ٦٢٥ و ٦٢٦ و ٦٢٧ و ٦٢٨ و ٦٢٩ و ٦٣٠ و ٦٣١ و ٦٣٢ و ٦٣٣ و ٦٣٤ و ٦٣٥ و ٦٣٦ و ٦٣٧ و ٦٣٨ و ٦٣٩ و ٦٤٠ و ٦٤١ و ٦٤٢ و ٦٤٣ و ٦٤٤ و ٦٤٥ و ٦٤٦ و ٦٤٧ و ٦٤٨ و ٦٤٩ و ٦٥٠ و ٦٥١ و ٦٥٢ و ٦٥٣ و ٦٥٤ و ٦٥٥ و ٦٥٦ و ٦٥٧ و ٦٥٨ و ٦٥٩ و ٦٦٠ و ٦٦١ و ٦٦٢ و ٦٦٣ و ٦٦٤ و ٦٦٥ و ٦٦٦ و ٦٦٧ و ٦٦٨ و ٦٦٩ و ٦٧٠ و ٦٧١ و ٦٧٢ و ٦٧٣ و ٦٧٤ و ٦٧٥ و ٦٧٦ و ٦٧٧ و ٦٧٨ و ٦٧٩ و ٦٨٠ و ٦٨١ و ٦٨٢ و ٦٨٣ و ٦٨٤ و ٦٨٥ و ٦٨٦ و ٦٨٧ و ٦٨٨ و ٦٨٩ و ٦٩٠ و ٦٩١ و ٦٩٢ و ٦٩٣ و ٦٩٤ و ٦٩٥ و ٦٩٦ و ٦٩٧ و ٦٩٨ و ٦٩٩ و ٧٠٠ و ٧٠١ و ٧٠٢ و ٧٠٣ و ٧٠٤ و ٧٠٥ و ٧٠٦ و ٧٠٧ و ٧٠٨ و ٧٠٩ و ٧١٠ و ٧١١ و ٧١٢ و ٧١٣ و ٧١٤ و ٧١٥ و ٧١٦ و ٧١٧ و ٧١٨ و ٧١٩ و ٧٢٠ و ٧٢١ و ٧٢٢ و ٧٢٣ و ٧٢٤ و ٧٢٥ و ٧٢٦ و ٧٢٧ و ٧٢٨ و ٧٢٩ و ٧٣٠ و ٧٣١ و ٧٣٢ و ٧٣٣ و ٧٣٤ و ٧٣٥ و ٧٣٦ و ٧٣٧ و ٧٣٨ و ٧٣٩ و ٧٤٠ و ٧٤١ و ٧٤٢ و ٧٤٣ و ٧٤٤ و ٧٤٥ و ٧٤٦ و ٧٤٧ و ٧٤٨ و ٧٤٩ و ٧٥٠ و ٧٥١ و ٧٥٢ و ٧٥٣ و ٧٥٤ و ٧٥٥ و ٧٥٦ و ٧٥٧ و ٧٥٨ و ٧٥٩ و ٧٦٠ و ٧٦١ و ٧٦٢ و ٧٦٣ و ٧٦٤ و ٧٦٥ و ٧٦٦ و ٧٦٧ و ٧٦٨ و ٧٦٩ و ٧٧٠ و ٧٧١ و ٧٧٢ و ٧٧٣ و ٧٧٤ و ٧٧٥ و ٧٧٦ و ٧٧٧ و ٧٧٨ و ٧٧٩ و ٧٨٠ و ٧٨١ و ٧٨٢ و ٧٨٣ و ٧٨٤ و ٧٨٥ و ٧٨٦ و ٧٨٧ و ٧٨٨ و ٧٨٩ و ٧٩٠ و ٧٩١ و ٧٩٢ و ٧٩٣ و ٧٩٤ و ٧٩٥ و ٧٩٦ و ٧٩٧ و ٧٩٨ و ٧٩٩ و ٨٠٠ و ٨٠١ و ٨٠٢ و ٨٠٣ و ٨٠٤ و ٨٠٥ و ٨٠٦ و ٨٠٧ و ٨٠٨ و ٨٠٩ و ٨١٠ و ٨١١ و ٨١٢ و ٨١٣ و ٨١٤ و ٨١٥ و ٨١٦ و ٨١٧ و ٨١٨ و ٨١٩ و ٨٢٠ و ٨٢١ و ٨٢٢ و ٨٢٣ و ٨٢٤ و ٨٢٥ و ٨٢٦ و ٨٢٧ و ٨٢٨ و ٨٢٩ و ٨٣٠ و ٨٣١ و ٨٣٢ و ٨٣٣ و ٨٣٤ و ٨٣٥ و ٨٣٦ و ٨٣٧ و ٨٣٨ و ٨٣٩ و ٨٤٠ و ٨٤١ و ٨٤٢ و ٨٤٣ و ٨٤٤ و ٨٤٥ و ٨٤٦ و ٨٤٧ و ٨٤٨ و ٨٤٩ و ٨٥٠ و ٨٥١ و ٨٥٢ و ٨٥٣ و ٨٥٤ و ٨٥٥ و ٨٥٦ و ٨٥٧ و ٨٥٨ و ٨٥٩ و ٨٦٠ و ٨٦١ و ٨٦٢ و ٨٦٣ و ٨٦٤ و ٨٦٥ و ٨٦٦ و ٨٦٧ و ٨٦٨ و ٨٦٩ و ٨٧٠ و ٨٧١ و ٨٧٢ و ٨٧٣ و ٨٧٤ و ٨٧٥ و ٨٧٦ و ٨٧٧ و ٨٧٨ و ٨٧٩ و ٨٨٠ و ٨٨١ و ٨٨٢ و ٨٨٣ و ٨٨٤ و ٨٨٥ و ٨٨٦ و ٨٨٧ و ٨٨٨ و ٨٨٩ و ٨٩٠ و ٨٩١ و ٨٩٢ و ٨٩٣ و ٨٩٤ و ٨٩٥ و ٨٩٦ و ٨٩٧ و ٨٩٨ و ٨٩٩ و ٩٠٠ و ٩٠١ و ٩٠٢ و ٩٠٣ و ٩٠٤ و ٩٠٥ و ٩٠٦ و ٩٠٧ و ٩٠٨ و ٩٠٩ و ٩١٠ و ٩١١ و ٩١٢ و ٩١٣ و ٩١٤ و ٩١٥ و ٩١٦ و ٩١٧ و ٩١٨ و ٩١٩ و ٩٢٠ و ٩٢١ و ٩٢٢ و ٩٢٣ و ٩٢٤ و ٩٢٥ و ٩٢٦ و ٩٢٧ و ٩٢٨ و ٩٢٩ و ٩٣٠ و ٩٣١ و ٩٣٢ و ٩٣٣ و ٩٣٤ و ٩٣٥ و ٩٣٦ و ٩٣٧ و ٩٣٨ و ٩٣٩ و ٩٤٠ و ٩٤١ و ٩٤٢ و ٩٤٣ و ٩٤٤ و ٩٤٥ و ٩٤٦ و ٩٤٧ و ٩٤٨ و ٩٤٩ و ٩٥٠ و ٩٥١ و ٩٥٢ و ٩٥٣ و ٩٥٤ و ٩٥٥ و ٩٥٦ و ٩٥٧ و ٩٥٨ و ٩٥٩ و ٩٦٠ و ٩٦١ و ٩٦٢ و ٩٦٣ و ٩٦٤ و ٩٦٥ و ٩٦٦ و ٩٦٧ و ٩٦٨ و ٩٦٩ و ٩٧٠ و ٩٧١ و ٩٧٢ و ٩٧٣ و ٩٧٤ و ٩٧٥ و ٩٧٦ و ٩٧٧ و ٩٧٨ و ٩٧٩ و ٩٨٠ و ٩٨١ و ٩٨٢ و ٩٨٣ و ٩٨٤ و ٩٨٥ و ٩٨٦ و ٩٨٧ و ٩٨٨ و ٩٨٩ و ٩٩٠ و ٩٩١ و ٩٩٢ و ٩٩٣ و ٩٩٤ و ٩٩٥ و ٩٩٦ و ٩٩٧ و ٩٩٨ و ٩٩٩ و ١٠٠٠ و ١٠٠١ و ١٠٠٢ و ١٠٠٣ و ١٠٠٤ و ١٠٠٥ و ١٠٠٦ و ١٠٠٧ و ١٠٠٨ و ١٠٠٩ و ١٠١٠ و ١٠١١ و ١٠١٢ و ١٠١٣ و ١٠١٤ و ١٠١٥ و ١٠١٦ و ١٠١٧ و ١٠١٨ و ١٠١٩ و ١٠٢٠ و ١٠٢١ و ١٠٢٢ و ١٠٢٣ و ١٠٢٤ و ١٠٢٥ و ١٠٢٦ و ١٠٢٧ و ١٠٢٨ و ١٠٢٩ و ١٠٣٠ و ١٠٣١ و ١٠٣٢ و ١٠٣٣ و ١٠٣٤ و ١٠٣٥ و ١٠٣٦ و ١٠٣٧ و ١٠٣٨ و ١٠٣٩ و ١٠٤٠ و ١٠٤١ و ١٠٤٢ و ١٠٤٣ و ١٠٤٤ و ١٠٤٥ و ١٠٤٦ و ١٠٤٧ و ١٠٤٨ و ١٠٤٩ و ١٠٥٠ و ١٠٥١ و ١٠٥٢ و ١٠٥٣ و ١٠٥٤ و ١٠٥٥ و ١٠٥٦ و ١٠٥٧ و ١٠٥٨ و ١٠٥٩ و ١٠٦٠ و ١٠٦١ و ١٠٦٢ و ١٠٦٣ و ١٠٦٤ و ١٠٦٥ و ١٠٦٦ و ١٠٦٧ و ١٠٦٨ و ١٠٦٩ و ١٠٧٠ و ١٠٧١ و ١٠٧٢ و ١٠٧٣ و ١٠٧٤ و ١٠٧٥ و ١٠٧٦ و ١٠٧٧ و ١٠٧٨ و ١٠٧٩ و ١٠٨٠ و ١٠٨١ و ١٠٨٢ و ١٠٨٣ و ١٠٨٤ و ١٠٨٥ و ١٠٨٦ و ١٠٨٧ و ١٠٨٨ و ١٠٨٩ و ١٠٩٠ و ١٠٩١ و ١٠٩٢ و ١٠٩٣ و ١٠٩٤ و ١٠٩٥ و ١٠٩٦ و ١٠٩٧ و ١٠٩٨ و ١٠٩٩ و ١١٠٠ و ١١٠١ و ١١٠٢ و ١١٠٣ و ١١٠٤ و ١١٠٥ و ١١٠٦ و ١١٠٧ و ١١٠٨ و ١١٠٩ و ١١١٠ و ١١١١ و ١١١٢ و ١١١٣ و ١١١٤ و ١١١٥ و ١١١٦ و ١١١٧ و ١١١٨ و ١١١٩ و ١١٢٠ و ١١٢١ و ١١٢٢ و ١١٢٣ و ١١٢٤ و ١١٢٥ و ١١٢٦ و ١١٢٧ و ١١٢٨ و ١١٢٩ و ١١٣٠ و ١١٣١ و ١١٣٢ و ١١٣٣ و ١١٣٤ و ١١٣٥ و ١١٣٦ و ١١٣٧ و ١١٣٨ و ١١٣٩ و ١١٤٠ و ١١٤١ و ١١٤٢ و ١١٤٣ و ١١٤٤ و ١١٤٥ و ١١٤٦ و ١١٤٧ و ١١٤٨ و ١١٤٩ و ١١٥٠ و ١١٥١ و ١١٥٢ و ١١٥٣ و ١١٥٤ و ١١٥٥ و ١١٥٦ و ١١٥٧ و ١١٥٨ و ١١٥٩ و ١١٦٠ و ١١٦١ و ١١٦٢ و ١١٦٣ و ١١٦٤ و ١١٦٥ و ١١٦٦ و ١١٦٧ و ١١٦٨ و ١١٦٩ و ١١٧٠ و ١١٧١ و ١١٧٢ و ١١٧٣ و ١١٧٤ و ١١٧٥ و ١١٧٦ و ١١٧٧ و ١١٧٨ و ١١٧٩ و ١١٨٠ و ١١٨١ و ١١٨٢ و ١١٨٣ و ١١٨٤ و ١١٨٥ و ١١٨٦ و ١١٨٧ و ١١٨٨ و ١١٨٩ و ١١٩٠ و ١١٩١ و ١١٩٢ و ١١٩٣ و ١١٩٤ و ١١٩٥ و ١١٩٦ و ١١٩٧ و ١١٩٨ و ١١٩٩ و ١٢٠٠ و ١٢٠١ و ١٢٠٢ و ١٢٠٣ و ١٢٠٤ و ١٢٠٥ و ١٢٠٦ و ١٢٠٧ و ١٢٠٨ و ١٢٠٩ و ١٢١٠ و ١٢١١ و ١٢١٢ و ١٢١٣ و ١٢١٤ و ١٢١٥ و ١٢١٦ و ١٢١٧ و ١٢١٨ و ١٢١٩ و ١٢٢٠ و ١٢٢١ و ١٢٢٢ و ١٢٢٣ و ١٢٢٤ و ١٢٢٥ و ١٢٢٦ و ١٢٢٧ و ١٢٢٨ و ١٢٢٩ و ١٢٣٠ و ١٢٣١ و ١٢٣٢ و ١٢٣٣ و ١٢٣٤ و ١٢٣٥ و ١٢٣٦ و ١٢٣٧ و ١٢٣٨ و ١٢٣٩ و ١٢٤٠ و ١٢٤١ و ١٢٤٢ و ١٢٤٣ و ١٢٤٤ و ١٢٤٥ و ١٢٤٦ و ١٢٤٧ و ١٢٤٨ و ١٢٤٩ و ١٢٥٠ و ١٢٥١ و ١٢٥٢ و ١٢٥٣ و ١٢٥٤ و ١٢٥٥ و ١٢٥٦ و ١٢٥٧ و ١٢٥٨ و ١٢٥٩ و ١٢٦٠ و ١٢٦١ و ١٢٦٢ و ١٢٦٣ و ١٢٦٤ و ١٢٦٥ و ١٢٦٦ و ١٢٦٧ و ١٢٦٨ و ١٢٦٩ و ١٢٧٠ و ١٢٧١ و ١٢٧٢ و ١٢٧٣ و ١٢٧٤ و ١٢٧٥ و ١٢٧٦ و ١٢٧٧ و ١٢٧٨ و ١٢٧٩ و ١٢٨٠ و ١٢٨١ و ١٢٨٢ و ١٢٨٣ و ١٢٨٤ و ١٢٨٥ و ١٢٨٦ و ١٢٨٧ و ١٢٨٨ و ١٢٨٩ و ١٢٩٠ و ١٢٩١ و ١٢٩٢ و ١٢٩٣ و ١٢٩٤ و ١٢٩٥ و ١٢٩٦ و ١٢٩٧ و ١٢٩٨ و ١٢٩٩ و ١٣٠٠ و ١٣٠١ و ١٣٠٢ و ١٣٠٣ و ١٣٠٤ و ١٣٠٥ و ١٣٠٦ و ١٣٠٧ و ١٣٠٨ و ١٣٠٩ و ١٣١٠ و ١٣١١ و ١٣١٢ و ١٣١٣ و ١٣١٤ و ١٣١٥ و ١٣١٦ و ١٣١٧ و ١٣١٨ و ١٣١٩ و ١٣٢٠ و ١٣٢١ و ١٣٢٢ و ١٣٢٣ و ١٣٢٤ و ١٣٢٥ و ١٣٢٦ و ١٣٢٧ و ١٣٢٨ و ١٣٢٩ و ١٣٣٠ و ١٣٣١ و ١٣٣٢ و ١٣٣٣ و ١٣٣٤ و ١٣٣٥ و ١٣٣٦ و ١٣٣٧ و ١٣٣٨ و ١٣٣٩ و ١٣٤٠ و ١٣٤١ و ١٣٤٢ و ١٣٤٣ و ١٣٤٤ و ١٣٤٥ و ١٣٤٦ و ١٣٤٧ و ١٣٤٨ و ١٣٤٩ و ١٣٥٠ و ١٣٥١ و ١٣٥٢ و ١٣٥٣ و ١٣٥٤ و ١٣٥٥ و ١٣٥٦ و ١٣٥٧ و ١٣٥٨ و ١٣٥٩ و ١٣٦٠ و ١٣٦١ و ١٣٦٢ و ١٣٦٣ و ١٣٦٤ و ١٣٦٥ و ١٣٦٦ و ١٣٦٧ و ١٣٦٨ و ١٣٦٩ و ١٣٧٠ و ١٣٧١ و ١٣٧٢ و ١٣٧٣ و ١٣٧٤ و ١٣٧٥ و ١٣٧٦ و ١٣٧٧ و ١٣٧٨ و ١٣٧٩ و ١٣٨٠ و ١٣٨١ و ١٣٨٢ و ١٣٨٣ و ١٣٨٤ و ١٣٨٥ و ١٣٨٦ و ١٣٨٧ و ١٣٨٨ و ١٣٨٩ و ١٣٩٠ و ١٣٩١ و ١٣٩٢ و ١٣٩٣ و ١٣٩٤ و ١٣٩٥ و ١٣٩٦ و ١٣٩٧ و ١٣٩٨ و ١٣٩٩ و ١٤٠٠ و ١٤٠١

غير متأثرة بالأبنية المسيحية السورية ، كما تأثرت قبة الصخرة والمسجد الأموى بدمشق ، بل هى تشبه كثيرا رسم الحرم النبوى فى المدينة ، سواء فى ذلك كان هذا الحرم فى عهد النبی مسجدا أو كان بيتا خاصا له كما يرى المستشرق كيتانى (CAETANI) ، والأستاذ كريزول (CRESWELL)^(١) . ومسجد سامرا مكون من مستطيل كبير ذى جدران مرتفعة من الآجر تخللها أبراج مستديرة^(٢) . وسوف نعرض للكلام عن أجزائه المختلفة حين ندرس المسجد الطولونى .

على أن عمارة الأبنية فى سامرا تختلف كل الاختلاف عن عماره الأبنية الاموية ، فالبحر لا يكاد يظهر فى سامرا ، بل الآجر هو المستعمل فى كل شئ حتى فى الدعام أو الأرجل (Piliers) وفى الزخارف الخارجية . وقد كشفت حفريات البعثة الألمانية أنقاض بعض القصور الملكية ، وكثير من دور الخاصة . وكلها تسود فيها الأوضاع والتقاليد المعمارية الإيرانية ، ولا غرو فقد كان سقوط الدولة الأموية وانتقال العاصمة الى بغداد إيذانا بضعف التأثيرات البيزنطية والسورية فى العمارة العربية ، بل فى الفن الاسلامى بأكمله . وغلبت بعد ذلك التأثيرات الفارسية والأساليب المعمارية العراقية والساسانية . وكانت الزخارف تلعب دورا كبيرا فى قاعات الأبنية وردحاتها بسامرا ، ولا سيما فى الأجزاء السفلية من الجدران . فقد كانت هذه مغطاة بطبقة من

(١) راجع : CRESWELL : Early Muslim Architecture ، ج ١ ص ٢ وما بعدها .

(٢) ذكر الأستاذ محمود أحمد فى البيان التاريخى الذى كتبه عن الجامع الطولونى (ص ١١ و ١٢) — فى مناسبة الرحلة الثانية من رحلات حضرات أصحاب السمو الملكى الأمير فاروق والأميرتين فائزة وفوزية لزيارة المساجد الأثرية — ان المقارنة بين جامع المتوكل بسامرا وبين جامع ابن طولون بالقطائع أقصر جدًّا مما صورته لنا المؤرخون والأثريون ، وظل ذلك بأن تخطيط الجامع الطولونى لا ينطوى على مظاهر تسترعى النظر لأنه ليس إلا تهديبا لتخطيط الأول للمسجد النبوى . وسيرى القارئ أن لنا فى هذا الموضوع رأيا آخر .

الحرص عليها رسوم بارزة وأخرى محفورة بعناية كبيرة ، ودقة متناهية ، ولكن زخارفها هندسية أو نباتية ، فالزخارف الخطية تكاد لا تظهر في سامرا . وكثيرا ما كانت السقوف والطبقة الحصية تغطيها صور ملونة^(١) .

ولهذه الزخارف الحصية التي وجدت في قصور سامرا وبيوتها أهمية كبرى في تاريخ الزخارف الاسلامية . أما موضوعاتها فتتراوح بين رسوم بسيطة خالية من الفروع النباتية العربية (Arabesques) الى موضوعات نباتية تقليدية جدا أغنى زينة وأكثر عمقا في الحرص ، وقد تختلط الموضوعات الهندسية بالموضوعات النباتية ، فترى زهرة تقليدية تتوسط أشكالا هندسية متصلا بعضها ببعض بأشرطة أو بحبات تتقاطع أو تثني فتتخذ أشكالا هندسية أخرى ، أو تكون فروعاً نباتية عربية تحيط برسوم دقيقة لأغصان وعناقيد من العنب .

وقد درس الأستاذان الدكتور زره (SARRE) ، والدكتور هرتفيلد (HERZFELD) الزخارف المذكورة دراسة وافية وقسمها الى ثلاثة طرز بحسب خواصها والمصدر الذي يظنان أنها ترجع اليه ، على أن أكثر مؤرخي الفن الاسلامي يرون أن العالمين الألمانيين المذكورين قد بالغا بتقسيمهما هذا في الفروق بين الطرز المختلفة ، واتبعوا طريقة تنقصها المرونة^(٢) .

ومهما يكن من شيء فإن أقدم هذه الزخارف الحصية طراز فيه رسوم لعناقيد عنب وأوراقها . وهي ليست بعيدة جدا عن العناقيد والأوراق الطبيعية ،

(١) أنظر : HERZFELD : Die Malereien von Samarra وراجع : MIEGON : Manuel d'art Musulman ، جزء ١ ص ١٠٨ ، KÜHNEL : Die Islamische Kunst ، ص ٢٥٩ وتكتاب التصوير عند الفرس للدكتور زكي محمد حسن .

(٢) قارن : G. MIEGON : Manuel d'Art Musulman ، ج ١ ص ٢٢٥

بالرغم من أن فيها شيئاً من التنسيق والتهذيب (Stylisation) . وتذكرنا هذه الزخارف بتلك التى نراها فى قصر المشتى^(١) (MSHATTA) بشرق الأردن لما بينها من الشبه فى الصناعة . ويعتبر هذا النوع من زخارف سامرا الطراز الثالث فى تقسيم الدكتور هرتزفيلد . ويظهر أن مصدره إيران وبلاد المسيحية الشرقية، على أننا نجد فى قصر الطوبة الذى يرجع تاريخه الى أواخر العصر الأموى زخارف بينها وبين زخارف هذا الطراز الثالث شبه كبير^(٢) .

وأما فى الطراز الثانى فإن الزخارف التى شرحناها فى الطراز الثالث تبعد عن الحقيقة الطبيعية، ويزداد فيها التهذيب والتنسيق حتى تصبح فى الطراز الأول — وهو أحدثها جميعاً — زخارف قطوعها خطية، وليس بينها وبين الحقيقة الطبيعية صلة . يزخارف الطراز الأول مصبوبة فى قالب، وليست محفورة فى الجدران نفسها، كما هى الحال فى زخارف الطرازين الثانى والثالث . ومن المعلوم أن تغطية الجدران بطبقة من الجص محفور فيها رسوم مختلفة صناعة زخرفية قديمة وجدت عند البارثين والساسانيين . فى القسم الاسلامى من متاحف برلين وفى متحف المتروبوليتان بـنيويورك نقوش بارزة من الجص بها موضوعات هندسية ومراوح نخيلية (Palmettes) يمكن اعتبارها أصل الزخارف الجصية فى سامرا، أو خطوة أولى فى سبيل تكوينها^(٣) (اللوحة رقم ١) .

(١) راجع مقالة دائرة المعارف الاسلامية فى هذا الموضوع (جزء ٣ ص ٦٥٣ وما بعدها من النسخة الفرنسية) والفصل الذى عقده الأستاذ كريزول (CRESWELL) للكلام عليه فى كتابه Early Muslim Architecture ؛ وراجع أيضاً الرسالة التى أصدرها القسم الاسلامى من متاحف برلين .

(٢) أنظر كريزول : CRESWELL : Early Muslim Architecture ، لوحة ٧٩ C

(٣) أنظر : MIGNON : Man. I ، ج ١ ص ٢٣٢ و DIMAND : Handbook of Mohammedan Decorative Art ، ص ٧٩

وصفوة القول أننا نرى في زخارف هذه العاصمة العباسية تطورا طبيعيا الى الموضوعات الزخرفية والمعنوية البعيدة عن الطبيعة والتي يسودها التهذيب والتنسيق اللذان يمتاز بهما الفن الاسلامي .

ولسنا ننكر أن هذا التطور قد أدى الى صناعة ووضعت زخرفية نجد مثلها في أواسط آسيا قبل تشييد سامرا ، ونجد مثلها أيضا في الهند والصين قبل هذا التاريخ ، ولكننا لا نرى في ذلك ثورة زخرفية ، أو نشأة زخارف عباسية متأثرة بأساليب أواسط آسيا ، كما يعتقد الأستاذ الدكتور كونل (KÜHNEL) الذي يقول بأن آخر تطور لزخارف سامرا إنما هو أكبر ظاهرة في حياتها كلها ، فقد بلغ من الأهمية أن خلق ثورة زخرفية كاملة ، وأسّس طرازا زخرفيا عباسيا فيه تأثير تركي كبير ، لأن الروح التي تسود هذا الطراز الجديد هي تلك التي ورثتها القبائل الطورانية عن فنون قبائل السيت (SOYTHES) وأساليبيها^(١) .

فالواقع أننا لا نرى في زخارف سامرا هذا المقدار من أساليب الفن السيتي ، ولسنا نميل الى أن نبالغ في أهمية الجند الترك الذين أخذ الخلفاء العباسيون يستخدمونهم قبل تأسيس سامرا بنحو عشرين سنة ، فقد كان الدور الذي لعبوه كبيرا في السياسة والادارة . أما الناحية الفنية فلم تكن لهم ولم يكونوا لها . وكان الفرس بماضيهم الفني المجيد أكثر استعدادا منهم للتأثير في الفنون الاسلامية .

ومما نستطيع أن نسوقه للدلالة على صحة نظريتنا هذه ما نلاحظه من عدم وجود طرف أثرية معدنية من القرن التاسع الهجري ، يتبين منها مثلا أسلوب

(١) راجع : KÜHNEL : Die Islamische Kunst ، ص ٢٩٥

قبائل السيت فى تصوير الحيوانات متداخلا بعضها فى بعض بطريقة اختصوا بها، وصارت من أهم مميزات فنونهم، ويوضحها ما كشف من آثارهم فى أواسط آسيا وجنوبى روسيا^(١) .

وعلى كل حال فقد يكون سهلا أن يذهب المرء مذهب الأستاذ شتريجوفسكى (STRZYGOWSKI)، فيقرر أن العرب أخذوا عن الآريين وسكان الطائى (ALTAI) فنونهم البدوية^(٢)، ولكن ليس من اليسير تأييد مثل هذه النظريات بأدلة علمية قاطعة^(٣) .

هذا وقد عثر رجال البعثة الألمانية فى أنقاض بعض البيوت فى سامرا على بقايا صور حائطية لم تكن لسوء الحظ باقية فى أمكتها الأصلية إلا فيما ندر . وكان أغلبها فى حالة سيئة من التلف . ومما يلفت النظر أن أكثر هذه الصور لا يكون مواضيع متصلا بعضها ببعض، كما فى قصير عمرا، وإنما يشمل صورا زخرفية لحيوانات وأشخاص فى الصيد أو للنساء يرقصن .

ومن المعلوم أن الحيوانات فى صور قصير عمرا متأثرة بالأساليب الفارسية^(٤)، بينما تجلّى للتأثيرات البيزنطية فى تقاطيع الوجوه، وأوضاع الأشخاص . أما فى سامرا فإن الأساليب الفارسية تغلب على غيرها . ويتبين ذلك فى التناسب

(١) راجع : BOROVKA : Scythian Art ؛ P. PELLIER : Quelques Réflexions sur l'Art ، و Sibérien et l'Art Chinois, à Propos des Bronzes de la Collection David-Weill فى العدد الأول (أبريل سنة ١٩٢٩) من مجلة Documents

(٢) راجع : STRZYGOWSKI : Die Bildende Kunst des Ostens ، ص ٢٤

(٣) تارن : BIGGS : Muhammadan Architecture in Egypt ، ص ١٧٧

(٤) تارن : DALTON : Treasure of the Oxus, p. LXII وتارن أيضا : BINYON, WILKINSON & GRAY : Persian Miniature Painting ، ص ٢٠

(la symétrie) الذى نراه فى تصوير الأشخاص والزخارف ، وفى الطريقة التى ترسم بها ثنانيا الملابس ؛ هذا فضلا عن أن المنسوجات التى تظهر صورها فى سامرا كلها من منسوجات خوزستان . ومع ذلك كله فلسنا نذهب الى نفى كل تأثير يزنطى فى صناعة تصاوير سامرا ؛ فان ياقوت الحموى يتحدثنا أنه كان فى قصر المختار الذى بناه المتوكل فى سامرا صور عجيبة ، من حملتها صورة بيعة فيها رهبان^(١) . وقد وجد الأستاذ هرتفولد فى أنقاض سامرا بعض امضاءات إغريقية^(٢) . فيحتمل أن يكون بين الفنانين الذين رسموا هذه الصور بعض النقاشين الإغريق .

على أن الفنانين من مسيحي الطوائف الشرقية كان لهم بعض التأثير فى صناعة الصور المذكورة ؛ كما كان لهم الفضل الأكبر فى النهضة بصناعة الصور المصغرة فى المخطوطات . ومما تجدر ملاحظته أننا لا نرى فى تصاوير سامرا أى أثر يذكر لأساليب التصوير فى أواسط آسيا .

وقد أثرت صناعة التصوير فى سامرا بدورها على التصوير عند الفاطميين فى مصر ، كما يتبين ذلك من النقوش التى عثرت عليها دار الآثار العربية فى شتاء سنة ١٩٣٣ بجهة أبي السعود فى جنوبي القاهرة ، والتى يرجع عهدها الى الفاطميين . وتشكّون من صور كانت على الجدران^(٣) ، وفى صناعتها تأثير ساسانى

(١) راجع : ياقوت . معجم البلدان ، جزء ٤ ص ٤٤٠

(٢) أنظر : HERZFELD : Die Malereien von Samarra ، ص ٩٦ و ٩٩ ، وقارن : ARNOLD : Painting in Islam ، ص ٣١

(٣) أنظر اللوحة ٥٢ واللوحة ٥٣ من ألبوم معرض الفن الفارسي الذى عقد بالقاهرة سنة ١٩٣٥ ؛ وأنظر اللوحة رقم ١ من كتاب التصوير عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن .

واضح يشهد بمبالغة الدكتور هرتزفيلد حين يزعم أن تصاوير سامرا آخر ما يعطينا
أى فكرة عما كانت عليه تلك الصناعة فى عهد الساسانيين^(١) .

ولن يفوتنا قبل أن نختم هذا الفصل عن مدينة المعتصم أن نشير الى
ما كشف فى أنقاضها من خزف يشبه ما وجدته المنقبون فى الرى ببلاد إيران،
وفى القسطنطينية^(٢) . وسوف نعود الى الكلام عليه حين نتحدث عن
الفنون الفرعية .

(١) أنظر : HERZFELD : Die Malereien von Samarra ، ص ١٠٧ .

(٢) راجع : F. SARRE : Die Keramik von Samarra .

الفصل الثاني

العمارة الدينية

ليست دراسة العمارة الدينية في عهد الطولونيين أمرا من الصعوبة بمكان يذكر . والفضل في ذلك يرجع الى جامع أحمد بن طولون الذي لم تغير العصور الطويلة كثيرا من معالمه ، فبقى حتى العصر الحاضر دليلا على ما بلغته العمارة من تقدم في صدر الاسلام . ولا غرو فقد كانت العمارة أجل الفنون عند المسلمين فبلغوا فيها شأوا بعيدا . ولم يكن للفنون الفرعية لديهم قوام إلا بالعمارة ، فأخذوا عن الأمم التي اختلطوا بها ما أخذوا ، وابتدعوا أساليب جديدة غاية في العظمة والجمال .

ونحن اذا لاحظنا أن جامع عمرو بن العاص لم يبق على حاله كما كان في عصر بنائه ، وأنه أدخل عليه من الاصلاحات الكثيرة وأضيف اليه من الأبنية المستحدثة ما غير معالمه الأولى - رأينا أن جامع ابن طولون أهم الآثار العربية في مصر ، وأقدم شاهد على المدنية الاسلامية فيها .

على أن هذا المسجد الجامع ليس المسجد الوحيد الذي ينسب الى أحمد ابن طولون ؛ فهناك مسجد آخر يسمونه مسجد (التنور) . بناه ابن طولون في أعلى جبل المقطم بعد أن ضاق جامع العسكر بالمصلين من جنود الأمير وعامة الشعب .

وقال المقرئ وغيره من أصحاب كتب الخطط : إن مسجد التنور هو موضع تنور فرعون ، كان يوقد له عليه ، فاذا رأوا النار عليها بركوبه

فأخذوا له ما يريد، وكذلك اذا ركب منصرفا من عين شمس . ويقال : إن تنور
فرعون لم يزل في هذا الموضع بحاله الى أن خرج اليه قائد من قواد أحمد
ابن طولون، يقال له وصيف قاطرميز، فهدمه، وحفر تحته، وقدر أن تحته
مالا فلم يجد فيه شيئا . ويذكر الشاعر الطولوني سعيد القاص مسجد
التنور في الأبيات الآتية من قصيدته المشهورة التي يعدد فيها مناقب الدولة
الطولونية^(١) :

وتنور فرعون الذي فوق قلة على جبل عال على شاق وعمر
بنى مسجدا فيه يروق بناؤه ويهدى به في الليل ان ضل من يسرى
تخال سنا قنديله وضياءه سهيلا اذا ما لاح في الليل للسفر
ولكن الظاهر أن مسجد التنور لم تقم فيه الجمعة قط . ونحن نعلم أن
الخليفة عمر بن الخطاب لما مصر الأمصار، كتب الى عماله فيها أن يتخذ
كل منهم مسجدا للجماعة، وتتخذ القبائل مساجد أخرى تتركها يوم الجمعة
للانضمام الى مسجد الجماعة . ولما قدم ابن طولون ديار مصر كانت الجمعة
تقام بجامع عمرو بن العاص وجامع العسكر إلى أن بنى الأمير مسجده الجامع
على جبل يشكر .

والرواة مختلفون في سبب تسمية هذا الجبل، فابن دقاق يروي أن يشكر
الذي ينسبونه اليه كان رجلا صالحا^(٢)، والقضاعي ينسبه الى يشكر بن جزيلة

(١) راجع : كتاب الولاية والقضاء للكندي، ص ٢٥٥ و Zaky M. Hassan: Les Tulunides، ص ٢٧٣ وما بعدها .

(٢) راجع : خطط المقرئ، ج ٢ ص ٢٤٤ و ٢٧٥ و ٢٧٦ ؛ وتاريخ روصف الجامع الطولوني لمكوش، ص ١٠٥

(٣) أنظر : الانتصار لابن دقاق، ج ٤ ص ١٢٣

من قبيلة نلح التي اتخذت نخطها في هذا الجبل بعد أن تمّ للعرب فتح مصر^(١).

ومهما يكن من شيء فإن ابن طولون أراد أن يكون له مسجد كبير يتضاءل جانبه جامع عمرو وجامع العسكر، ويدل على عظمة الأمير، ورخاء البلاد في عصره.

موقع الجامع الطولوني وتاريخ إنشائه - اختلف المؤرخون في تاريخ إنشاء الجامع، فقال المقرئى^(٢): إن بنيانه ابتداء سنة ٢٦٣ هجرية (٨٧٦ - ٨٧٧ ميلادية). وخالفه ابن دقاق وأبو المحاسن بن تغرى بردى؛ فذهبوا إلى أن الشروع في تشييده كان سنة ٢٥٩ هـ (٨٧٣ - ٨٧٤ م)^(٣). ويذكر الكندى أن ابن طولون ابتداء في تشييد مسجده سنة ٢٦٤ هـ (٨٧٧ - ٨٧٨ م). وأتمه في سنة ٢٦٦ هـ (٨٧٩ - ٨٨٠ م)^(٤)؛ ولكن الصواب ما ذكره المقرئى من أن الفراغ من بناء الجامع كان في سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٨ - ٨٧٩ م). وهو التاريخ الوارد في الكتابة التاريخية التي وجدت بالجامع منقوشة بالخط الكوفي على لوح من الرخام^(٥)، والتي يجد القارئ نصها في كتاب الأستاذ محمود عكوش عن الجامع الطولوني (ص ٢١ وما بعدها).

ولا يزال جامع ابن طولون قائما بين القاهرة والفسطاط في حي السيدة زينب الآن. ولسنا نجهل أن المباني قد امتدت منذ قرون طويلة بين

(١) خطط المقرئى، ج ١ ص ١٢٥؛ وصبح الأعشى للنفقشندى، ج ٣ ص ٣٤٤.

(٢) خطط المقرئى، ج ٢ ص ٢٦١.

(٣) الانتصار لابن دقاق، ج ٤ ص ١٢٣؛ والنجوم الزاهرة لأبي المحاسن، ج ٣ ص ٩.

(٤) كتاب الولاة والقضاة، ص ٢١٩.

(٥) أنظر اللوحة رقم ١٠.

الفسطاط والعسكر والقطائع والقاهرة حتى اتصلت عواصم مصر كلها ،
وأصبحت بلدا واحدا هو العاصمة الحالية .

وقد كان جبل يشكر الذى أقيم عليه الجامع موضعا مباركا ، يعتقد الناس
بفضائله ، وبأن الدعاء يستجاب فيه ، ويزعمون أن الله عز وجل كلم
موسى عليه ^(١) .

مهندس الجامع - عهد ابن طولون ببناء مسجده الجامع ، والعين التى
أرادها بظاهر المعافر ، والتى سيأتى الكلام عليها الى مهندس مسيحي ، يصفه
المقريزى بأنه كان رجلا نصرانيا حسن الهندسة حاذقا بها . وأكبر الظن أن
هذا المهندس لو كان ييزنطى الأصل لقال المقريزى إنه رومى . ولسنا نستطيع
أيضا القول بأنه كان مسيحيا من مصر ، لأن المقريزى لم يكن ليغفل عن
إيضاح ذلك والنص بأن المهندس كان قبطيا .

فنحن نرجح إذا أن المهندس المذكور كان عراقى الأصل ، ولا يبعد
أن يكون قد قدم الى مصر فى ركاب ابن طولون ، أو أن يكون هذا
قد أرسل فى استدعائه عند ما عقد العزم على تشييد المسجد الجامع وغيره
من الأبنية .

ومهما يكن من شىء فإن طراز العمارة الطولونية ينبئ عن صناعة عراقية ،
فضلا عن أن ما بها من زخارف جصية يجعلنا نحكم بأن المهندس الطولونى
أتى من سامراء ، أو كان على الأقل خيرا بما ازدهر فيها من فنون .

(١) أنظر : صبح الأمتى للقلشندى ، ج ٣ ص ٣٤٤ ؛ وخطط المقريزى ، ج ١ ص ١٢٥ ؛ والانتصار لابن دقاق ،

رسم الجامع ووصفه - يتكوّن الجامع من صحن مربع مكشوف ، مساحته ٩٢,٣٠ × ٩١,٩٥ مترا ، أى نحو ٨٤٨٧ مترا مربعا ، وتحيط به أروقة من جوانبه الأربعة ، وأكبر هذه الأروقة فيه القبلة . ويشمل خمس بلاطات (travées) ، بينما يشمل كل من الأروقة الثلاثة الأخرى بلاطتين . وبين جدران الجامع وسوره الخارجى ثلاثة أروقة خارجية حول بلاطات المؤخر والجائنين ، أى من الجهات الشمالية الشرقية والغربية . وهذه الأروقة الخارجية (أو الزيادات كما يسمها ابن دقاق) مضافة الى مساحة الجامع نفسه ، تكون مربعا ضلعا ١٦١,٧٣ مترا × ١٦٢,٥٠ مترا^(١) .

ويعلل ابن دقاق بناء هذه الأروقة بأن الجامع ضاق عن المصلين فقالوا لابن طولون نريد أن تزيد لنا فيه زيادة ، فزاد فيه هذه الزيادة بظاهره^(٢) . ولكنا نعلم الآن بأن مثل هذه الزيادات كان موجودا في المسجد الجامع بسامرا (٨٤٧ م) ، وفي مسجد أبي دلف^(٣) .

ولسنا تؤيد ما يذهب اليه بعض العلماء من أن أصل هذه الزيادات راجع الى أن المساجد الأولى في سامرا كانت مساجد حربية ، وأنها لم تكن معدة للجيش المنصورة فحسب ، بل كانت تتخذ شكل المعسكرات^(٤) . والواقع أنه لم يكن في سامرا جيوش منصورة ولا معسكرات في المساجد لتلك الجيوش . وقد كتب الأستاذ الدكتور كونل (Dr. Kühnel) عند كلامه عن الأبراج

(١) أنظر : شكل رقم ٢ وشكل رقم ٣ من كتاب الأستاذ عكوش في تاريخ وصف الجامع الطولوني .

(٢) الانتصار لابن دقاق ، ج ٤ ص ١٢٣

(٣) أنظر شكل ٥٠ وشكل ٥١ من كتاب E. Diez : Die Kunst der Islamischen Völker ، ص ٤٠

(٤) قارن : HAUTECEUR ET WRET : Les mosquées du Caire ، ص ٢٠٨

فى جدران المسجد الجامع بسامرا "إن الجدران الخارجية التى تقويها الأبراج تذكر بمساجد المعسكرات"^(١).

Die mit Rundtürmen verstärkte Umfassungsmauer erinnert noch an die Lagermoscheen.

ولكن مساجد المعسكرات نفسها لم توجد فى سامرا .

وقد زعمت الآنسة آلنشتيل انجل (Ahlenstiel-Engel) فى كتابها عن الفن العربى^(٢) أن الجامع الطولونى كان من مساجد المعسكرات .

وقالت أيضا : إن مسجدا آخر من مساجد المعسكرات بنى قبل عصر ابن طولون؛ وأطلق عليه اسم العسكر؛ وقتها أن هذا الاسم أطلق فى الاسلام على المدن التى أنشأها قواد الجيوش الاسلامية محل معسكراتهم ؛ وأنه أصبح فى مصر علما على الضاحية التى اتخذها ولاية بنى العباس حاضرة للبلاد شمالى القسطنطينية . وسمى جامع العسكر بهذا الاسم نسبة الى تلك الضاحية التى أقيم فيها .

وذكر الأستاذ عكوش ما ذهب اليه باسكال كوست من أن الغرض من إحاطة المسجد بالأروقة أن يكون بعيدا عن أن تصل اليه الضوضاء من الخارج^(٣) .

هذا ومن المعروف أن القاضى المصرى الحارث بن مسكين (سنة ٨٥٢) . أمر ببناء زيادة غربى جامع عمرو^(٤) .

(١) أنظر : Dr. Kühnel : Die Islamische Kunst ، ص ٢٩٠

(٢) أنظر : Ahlenstiel-Engel : Arabische Kunst ، ص ٢٣ — ٢٤

(٣) راجع : تاريخ ووصف الجامع الطولونى لعكوش ، ص ٣٢

(٤) أنظر : كتاب الولاية والقضاء للكندى ، ص ٤٦٩

وأكبر الظن أن مثل هذه الأروقة الزائدة اتخذت في غير المسجد الطولوني، وفي غير مسجدي سامرا وأبي دلف . وفي رأينا أن الباحث إليها ما ذكره ابن دقاق وهو الرغبة في تكبير الجامع وزيادته .

وكانت الأروقة الثلاثة الخارجية في الجامع الطولوني تحيط بها أسوار توازي جدران المسجد، وتقل عنها في الارتفاع، وعليها شرفات مخترمة غريبة الشكل، وبها أبواب تقابل أبواب المسجد، كانت كلها بسيطة لا تضارع في الفخامة ما اتخذ من الأبواب في المساجد المتأخرة .

مواد البناء - وجامع ابن طولون مشيد بآجر أحمر غامق، مقياسه في المتوسط $0,18 \times 0,08 \times 0,04$ ، ومداميكه واحد يرص بطول الطوبة على امتداد الجدار، يليه آخر يرص بعرض الطوبة عموديا على طول الجدار وهكذا على النحو الذي يسميه البنائون، كما يقول الأستاذ عكوش، مداميك أدية وشناوى^(١)، ولحام الآجر بعضه ببعض سميكة وفيه شيء من الانتظام . وهناك طبقة سميكة من الحص تغطي أبنية الجامع كلها، كالعادة التي اتبعت في العمارة بسامرا .

ومع أن استعمال اللبن والآجر دون غيرهما من مواد البناء كان خاصة من خواص العمارة في العراق، حيث تتطلبه طبيعة الأرض وقلة الأحجار، فإننا لانظن أن بناء الجامع الطولوني بالآجر كان سببه أن المهندس عراقي الوطن، كما ظن الأستاذ سلادان^(٢) (H. SALADIN) .

(١) راجع : تاريخ ووصف الجامع الطولوني لمكوش، ص ٣٩

(٢) أنظر : Manuel d'art musulman, l'architecture، ص ٩١

والواقع أن أقدم الأبنية الإسلامية فى مصر، وهو مقياس النيل فى الروضة، مشيد بالحجر، ولكننا نعلم بالرغم من ذلك أن البنائين فى مصر استعملوا اللبن والآجر حتى أوائل العصر الفاطمى (آثر القرن العاشر)، حين نرى الحجر مستعملاً لأول مرة فى باب مسجد الحاكم ومنارتيه^(١). هذا ولسنا نجهل أن الآجر واللبن كانا معروفين فى العمارة عند قدماء المصريين^(٢).

ومهما يكن من شىء فقد زعموا أن ابن طولون لما عقد العزم على تشييد الجامع قال: أريد أن أبني بناءً إن احترقت مصر بى، وإن غرقت بى، فقل له "يبنى بالجير والرماد والآجر الأحمر القوى النار إلى السقف؛ ولا يجعل فيه أساطين رخام، فانه لا صبر لها على النار"؛ فبناه هذا البناء^(٣).

الدعائم — وما يلفت نظر علماء الآثار فى جامع ابن طولون، أن أقواس الأروقة أو طاراتها مرفوعة على دعائم ضخمة من الآجر المجلل بطبقة سميكه من الجص؛ فتلك أول مرة لا نلاحظ فيها استعمال العمود التى كان المسلمون يأخذونها من الكنائس والمعاهد القديمة؛ كما فعل قبلهم القبط والقوط (VISIGOTHS) حين كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها فى أبنية جديدة^(٤).

(١) راجع: FRANZ PASCHA: Die Baukunst des Islam (Handbuch der Architektur, Zweiter Theil, Die Baustile, 3. Band, zweite Hälfte) ، ص ٣٠ و BRIGGS: Muhammedan Architecture ، ص ١٨٤ — ١٨٦ ؛ G. WIET: Précis de l'histoire d'Égypte ، ج ٢ ص ٢٠٠
(٢) راجع: MASPERO: L'archéologie égyptienne ، ص ١٠ و BOREUX: Antiquités égyptiennes ، ج ٢ ص ٣١١

(٣) الانتصار لابن دقاق، ج ٤ ص ١٢٣ ؛ وخط المقرئى، ج ٢ ص ٢٦٦

(٤) تارن: H. TERRASSE: L'art hispano-musulman ، ص ٤١ ؛ ومقال الأستاذ BRIGGS The Legacy of Islam ، ص ١٥٦

ومن السهل أن نتصور أنه في عصر ابن طولون كانت المباني التي توجد فيها الأعمدة التي يمكن نقلها إلى الأبنية الجديدة قد نفذت محتوياتها أو كادت ؛ فضلا عن أنه لو تيسر الحصول عليها فإن التوحيد بين أشكالها وأحجامها والتوفيق بين تيجانها وقواعدها كان يتطلب نفقات باهظة ووقتا غير قصير .

وقد يكون الأمير أراد أن لا يستخدم في مسجده أعمدة الرخام ظاناً ، كما قيل له ، أنه لا صبر لها على النار ، ومعتقداً أن اتخاذ الدعائم من الآجر يزيد بنيان الجامع ثباتاً . ولعله لم يكن مخطئاً في هذا الظن الذي لا يقلل من قيمته ما نراه من العطب الذي حل ببعض المساجد الأخرى بجامع بيسرس ، بالرغم من أن الدعائم اتخذت فيها بدل العمود . فالواقع أن ما حل بتلك المساجد يرجع إلى عبث الجند بها وبنائها على أرض غير ثابتة .

ومهما يكن من شيء فإن الأفاضل يصيبون تريد أن تجعل لتويع ابن طولون : خلا في تفضيله دعائم الآجر على عمد الرخام ، فتزعم أنه عند ما أراد بناء الجامع قدر له ٣٠٠ عمود من الرخام ، فقليل له : إنه لا سبيل إلى الحصول عليها إلا إذا خرب الكائس في الأرياف ، فلم يقبل ذلك . وبلغ الخبر المهندس النصراني الذي كان قد تولى بناء العيون التي سنعود إلى الكلام عليها - وكان قد ألقى به في غياهب السجن - فكتب إلى ابن طولون يقول : "أنا أبنيه لك كما تحب وتختار بلا عمد إلا عمودى القبلة . فأحضره ابن طولون ، وقد طال شعره حتى نزل على وجهه ، فقال له : ويحك : ما تقول في بناء الجامع ؟ فقال : أنا أصوره للأمير حتى يراه عيانا بلا عمد إلا عمودى القبلة فأمر بأن تحضر له الجلود فأحضرت ، وصوره له فأعجبه واستحسنه ، وأطلقه ومنحه

مائة ألف دينار، فقال له : أنفق . وما احتجت اليه بعد ذلك أطلقناه لك
فوضع النصرانى يده فى البناء فى الموضع الذى هو فيه ، وهو جبل يشكر، فكان
ينشر منه ويعمل الجير وينتجى الى أن فرغ من جميعه وبيضة^(١) .

على أن هذه الدعائم المستعملة فى الجامع الطولونى ميزة معمارية ، فان لكل
منها فى الزوايا الأربع عمودا من الآجر مندجاً فيها، ولا غرض من هذه العمود
إلا الزينة، نظراً لأن الثقل الحقيقى واقع على الدعائم نفسها . وهناك أمثلة عديدة
فى تاريخ العمارة القديمة والعمارة الاسلامية لأعمدة اتخذت فى أركان الدعائم
المربعة أو المستطيلة ؛ من ذلك ما وجدته العالمان الفرنسيان دى مرجان
(DE MORGAN) ، ودى سرزك (DE SARZEK) فى تلّو وسوزا^(٢) (TELLO & SUSE)
وما وجد فى سورية والرقّة وأخيضر وديار بكر^(٣) .

هذا وقد كانت للمسجد الجامع فى سامرا قوائم من الآجر، فى أركانها أعمدة من
الرخام ، وليست من الآجر أو اللبن كما زعم المسيو هنرى تراس^(٤) (H. TERRASSE) .
وقد تلخص الأستاذ الدكتور كونيلى (DR. KÜHNEL) ما طرأ على العمارة
الاسلامية من تغيير منذ استولت الدولة العباسية على مقاليد الحكم، وأصبحت
سيادة الامبراطورية الإسلامية للعراق دون الشام فقال^(٥) :

(١) خطط القرينى ج ٢ ص ٢٦٥

(٢) راجع : SALADIN : Manuel ، ص ٩١ — ٩٢

(٣) تارت : SALADIN : ibid و G. BELL : Ukhaider ، ص ٢٩ — ٣١ و SARRE & HERZ
، VAN BERCHEN & STRZYGOWSKY : Amida ، ج ٢ ص ٣٦٨ و FELD : Archäologische Reise
ص ٤٤ و ٣١٠ و RICHMOND : Moslem Architecture ، ص ٥٩

(٤) أنظر : L'Art hispano-mauresque ، ص ٣٠ ، وتارت : BRUGES : Muh. Architecture
ص ٥٤ و KÜHNEL : Die Islamische Kunst ، ص ٣٩٠

(٥) راجع : KÜHNEL : ibid ، ص ٣٩٠

“In der Folge bedingte der Primat Mesopotamiens eine wesentliche Änderung insofern, als man jetzt ganz zum Backsteinbau überging und nicht mehr monolithische Säulen verwendete, sondern gemauerte Pfeiler, meist mit eingestellten Ecksäulen, auf denen durchgängig Spitz- oder Kielbogen ruhten”

وملخص هذا أن انتقال السيادة الى العراق أدى الى تغيير كبير في أساليب العمارة، فانتقل البناؤون الى استعمال الآجر بدلا من الحجر والى بناء القوائم عوضا عن اتخاذ الأعمدة، وإن كانوا في أكثر الأحيان عملوا على تجميل تلك القوائم بأعمدة مندوجة في أركانها.

التيجان — وللأعمدة التي تظهر في أركان الدعائم بالجامع الطولوني تيجان (chapiteaux) بسيطة على شكل نواقيس على أسلوب التيجان الكورنثيه ذات الورق المسمى شوك اليهود؛ ولكنها لا تساويها جمالا وإتقانا، والورق في هذه التيجان الطولونية محفور وليس بارزا.

العقود (los arcs) — والأقواس أو القناطر التي تقوم فوق دعائم الجامع الطولوني من الطراز الستيني، أو هي عقود منكسرة تجاوزت قليلا حدود المراكز (légèrement outrepassés). وقد وجدت العقود المنكسرة في طاق كسرى بایران وفي العمارة القبطية البيزنطية وفي مقياس النيل. وقصارى القول أن منها أمثلة كثيرة في العصور التاريخية المختلفة. ولنا نعتقد بأنها من خصائص العمارة العربية وأنها انتقلت منها الى العمارة القوطية، كما زعم كثيرون من علماء الآثار^(١).

(١) راجع: HAUTEBOUR ET WIET: Les mosquées، ٢٠٩، و WIET: Corpus، ٢٠٩، و BRUGES: Mnh. Architecture، ص ٢٣٩، و MIGNON: le Cairo، ص ١٤٥، و The Legacy of Islam، ص ٦٢، ١٦٤، ١٦٦، ١٧٨.

هذا وإننا نرى فوق كل دعامة فيها بين القوسين (dans les écoinçons entre les arcades) طاقة صغيرة عقدها ستينى كالعقود الكبيرة ، وقتها ترتفع الى مثل ارتفاعها ، والغرض منها تخليق البناء ، وتخفيف الثقل عن الدعائم ؛ وهذا أسلوب عراقى نجده فى مسجد أبى دلف بسامرا . وهو أقدم من الجامع الطولونى ببضع سنين .

المنارة^(١) - تقع منارة الجامع الطولونى فى الرواق الخارجى الغربى؛ فتكاد لا تتصل بسائر بناء الجامع . هذا فضلا عن أن شكلها يستلفت الأنظار ، ويسترعى الإنتباه؛ فانه لا نظير لها فى الأقطار الإسلامية ، اللهم إلا بالمسجد الجامع وبمسجد أبى دلف بسامرا . ووجه الغرابة فيها أنها تتكوّن من قاعدة مربعة ، تقوم عليها طبقة أسطوانية ، عليها أخرى مئمنة ، وأن مراقبيها من الخارج على شكل مدرّج حلزونى .

وهذه المنارة مبنية بالحجر ، وارتفاع قمتها عن أرض الجامع نحو ٢٩ مترا؛ ولكنها ضخمة لا تناسب فى أبعادها .

وعلماء الآثار مختلفون فى تحديد العصر الذى ترجع اليه المنارة الحالية ؛ فبعضهم لا يشك فى نسبتها الى أحمد بن طولون ، ويميل آخرون الى القول بأنها من العصر الفاطمى . ويعتقد فريق ثالث بأنها من بناء السلطان لاجين حين عمّر المسجد . وليس هنا مجال مناقشة هذه الآراء ؛ فقد فصلها الأستاذ كريزول (CRESWELL) فى مؤلفاته العديدة ، ولخصها الأستاذ عكوش فى كتابه

(١) راجع دائرة المعارف الإسلامية ، ج ٣ ص ٣٠٢ من النسخة الفرنسية ؛ ومقال الأستاذ CRESWELL فى Burlington Magazine ، عدد ٤٨ سنة ١٩٢٦ و ؛ Die Kunst der islamischen Völker ، DIBZ ، ص ١٩ وما بعدها ؛ و CRESWELL : Early Muslim Architecture ، ج ١ ص ١١ ، ٣٥ ، ٣٨ - ٤٠

عن المسجد الطولوني^(١) . ومهما يكن من شيء فان علماء الآثار الذين لا يسلّمون بأن المنارة الحالية ترجع الى عصر ابن طولون يعتقدون في الوقت نفسه أنها في جوهرها صورة من نموذج قديم بنى في العصر المذكور ، فقد روى المقرئى عن القضاعى قوله :

”وبناه على بناء جامع سامرا وكذلك المنارة“^(٢) .

وقد فطن مؤلفو العرب الى غرابة هذه المنارة ، فأخذوا يروون القصص عن سبب بنائها على هذا الشكل ، وقالوا إن أحمد بن طولون كان ساكن المجلس لا يعبث بيده أبدا ، واتفق له ذات مرة أن أخذ درج ورق بيده وأخرجه ومده ، واستيقظ لنفسه ، فتعجب أهل المجلس من ذلك ، ونظر بعضهم الى بعض ، ففطن ابن طولون ، فقال : أنا فعلت ذلك لأنى أردت أن أبني منارة الجامع على هذا المثال . وأمر فأتى بالمعمار ، وطلب اليه تنفيذ ذلك^(٣) .

فهذه المنارة منسوبة دائما لابن طولون ، والواقع أنه لا صلة بينها وبين منائر العصور التالية ، وأكبر الظن أنها لم تدخل في الرسم الذى وضعه المهندس للجامع الطولوني ، وإنما أقيمت على هذا الشكل تحقيقا لرغبة ابن طولون نفسه متأثرا بما رآه من المنائر في سامرا ، ولا سيما انه لم تكن في مصر إذ ذاك مآذن يمكن أن ينسج على منوالها ، فلا شك في أن المآذن التى بناها الأمير مسلمة

(١) ص ٧١ - ٨٢ . قارن : HAUTCOEUR ET WIET : les mosquées ، ص ٢١٥ - ٢١٦ ؛

و CRESWELL : Brief Chronology ، ص ٤٧ ؛ و BRIGGS : ibid ، ص ٥٥ .

(٢) الخطط ، ج ٢ ص ٢٦٦

(٣) خطط المقرئى ، ج ٢ ص ٢٦٧ ؛ والانتصار لابن دقاق ، ج ٤ ص ١٢٤

ابن مخلد الأنصارى فى جامع عمرو كانت أولية وبسيطة لا تتفق والعظمة التى أرادها ابن طولون لمسجده الجامع .

هذا ولا تزال أطلال المنارة التى بناها المتوكل فى سامرا موجودة . وتعرف باسم المنارة الملوية . وليس الشبه تاما بينها وبين منارة الجامع الطولونى ؛ فان بناء الأولى حلزونى من أسفلها ، يدور ست مرات صاعدا بانحدار قليل ، يقوم مقام الدرج الذى نراه فى المنارة الطولونية التى تمتاز فوق ذلك بقاعدتها المربعة^(١) .

ومما يستحق الذكر أننا نجد عن الخليفة المتوكل والمنارة الملوية بسامرا نفس القصة التى تروى عن ابن طولون ودرج الورق الذى كان يلهو به ثم جعله نموذجا للمنارة .

على أن بعض علماء الآثار فطن الى أوجه الشبه بين منارات المسجد الجامع بسامرا ، ومسجد أبى دلف ، والمسجد الطولونى ، وبين المعابد القديمة التى اتخذها السومريون فى بلاد الجزيرة ، والتى تعرف باسم الزيجورات^(٢) (Ziggourats) أو معابد النار التى كانت للساسانيين والتى تعرف باسم اتشكاه^(٣) . ولا يتطلب ذلك أن نستبعد أن يكون المهندس نصرانيا عراقيا ، وأن نظنه

(١) راجع : SARRE UND HERZFELD : Archäologische Reise ، ج ١ ص ٩٦ — ٩٧ ؛

و E. T. RICHMOND : Moslem Architecture ، ص ٥٢ .

(٢) ظن بعض علماء الآثار أن الزيجورات مأخوذة عن الأهرام المدرجة عند قدماء المصريين ، انظر : E. BABELON :

Mannet d'Archéologie Orientale ، ص ٨٥ .

(٣) انظر : DIEULAFOY : L'art antique de la Perse ، ج ٤ ص ٧٩ و ٨٤ ؛ و VAN BERCHEM :

Notes d'Archéologie فى المجلة الآسيوية سنة ١٨٩١ ، ص ٤٣٥ ؛ و PENROT ET CHIPRAZ : Histoire

de l'art dans l'antiquité ، ج ٥ ص ٦٥١ .

من المجوس^(١) ؛ فان الفنون الاسلامية فيها من الذكريات الساسانية ما يجعلنا لا نجزم عجوسية المعمار أو الفنان كلما وجدنا في الأبنية أو التحف الأثرية بعض التأثير الإيراني القديم .

ولاحظ بعض العلماء أن هناك شبيها بين منارة الجامع الطولوني وبين فنار الاسكندرية الذي ورد ذكره في كثير من المؤلفات العربية ، والذي وصفه المقرئى بأنه " ثلاثة أشكال : فقريب من النصف وأكثر من الثلث مربع الشكل بناؤه بأحجار بيض ، ثم بعد ذلك مثن الشكل مبنى بالحجر والجص ، وأعله مدور^(٢) " .

وأشار الدكتور كونل (Dr. KÜHNEL) الى الشبه الموجود بين المنارة الطولونية ، وبين كثير من المباني الصينية التي يرجع عهدها الى أسرة طانج^(٣) (TANG) (٦١٨ - ٩٠٧ م) .

ولسنا نريد أن نتحدث هنا عن التعديلات التي أدخلت على المنارة ، ولا عن العقدين اللذين يصلانها بالمسجد ؛ فذلك كله يرجع الى زمن متأخر ، ولا يتعلق بالعصر الذي ندرسه الآن .

القبة القائمة وسط الصحن — نرى الآن في وسط صحن الجامع الطولوني ميضأة مرفوعة عليها قبة ، كان قد تهدم بعض أجزائها فأصلحته لجنة حفظ الآثار العربية فيما جددته في الجامع المذكور .

(١) كاكيب الأستاذ عكوش في صحيفة ٧٦ من كتابه عن الجامع الطولوني .

(٢) نسط المقيري ، ج ١ ص ١٥٧ . قارن : VAN BERCHEM : Corpus ، ج ١ ص ٤٨١ .

و RIVIERA : Moslem Architecture ، ص ١٣٨ .

(٣) أنظر : KÜHNEL : Die Islamische Kunst ، ص ٣٩٠ .

ومهما يكن من شىء فان هذه القبة لا يرجع عهدها الى العصر الطولونى؛ بل أمر بإنشائها السلطان لاجين حين عمّر الجامع سنة ١٢٩٦ ؛ وعلى ذلك فهى لا تدخل فى الدراسة التى نحن بصدددها الآن .

ولكن المعروف أن ابن طولون حين شيد الجامع جعل فى وسطه بناءً وصفه المقرئى بعبارة مضطربة فقال : "قبة مشبكة من جميع جوانبها، وهى مذهب على عشرة عمد رخام وستة عشر عمود رخام فى جوانبها، مفروشة كلها بالرخام ، وتحت القبة قصعة رخام فسحتها أربعة أذرع فى وسطها فتارة تفور بالماء . وفى وسطها قبة مزوقة يؤذن فيها ، وفى أخرى على سبلها ، وفى السطح علامات الزوال والسطح بدرابزين ساج " ولعل المقصود بذلك ، كما كتب الأستاذ عكوش ، أن هذا البناء كان على شكل خمس ، تركز كل زاوية من زواياه على عمودين ، وحول ذلك مثنى محمول على عمد بالترتيب السابق ، وتحت القبة قصعة من رخام ، قطرها أربعة أذرع (أعنى مترين وثلاثين سنتيمترا) ، وفى وسطها فتارة . والظاهر بالرغم من اضطراب عبارة المقرئى وغموضها ، أن سطح المئمن كان محوطا بدرابزين ساج ، ويستعمل للأذان . وقيل بل كان المستعمل لذلك السلم ، وكانت على القبة علامات الزوال .

وأكبر الظن أن تلك الفتارة لم تتخذ فى الصحن إلا للزينة ؛ فانها لم تستعمل للوضوء ، بدليل ما روى من أن ابن طولون لما فرغ من بناء الجامع دس عيوناً لسماع ما يقوله الناس من العيوب فيه ، فسمعوا رجلاً يقول إن المسجد تنقصه ميضأة ، فقال له ابن طولون : أما الميضأة فانى

نظرت ما يكون بها من النجاسات فطهرته منها وأنا أبنيها خلفه . ثم أمر ببنائها^(١)، كما شيد أيضا خزانة شراب جمع فيها الأدوية والأشربة ، وجعل على خدمتها طبيباً يجلس يوم الجمعة لإسعاف من يصاب بأي حادث من المصلين^(٢) . وقد احترقت الفؤارة المذكورة سنة ٨٩٦ (١٤٧٦ هـ) ، وبنيت أخرى عوضاً عنها في حكم العزيز بالله الفاطمي سنة ٩٩٥ (١٥٨٥ هـ) .

المحراب — لم تكن المحاريب لتحديد اتجاه مكة معروفة في أول الاسلام . وكان المقصود باللفظ قصراً ، أو جزءاً من قصر ، أو مكان النساء في البيت ، أو طاقة فيها تمثال . وهناك على هذه الاستعمالات شواهد عدة ، بينها الأستاذ بدرسن (PEDERSEN) عند الكلام على المحاريب في المادة ”مسجد“ بدائرة المعارف الاسلامية^(٣) . واستعمل اللفظ في القرآن الكريم للدلالة على بعض هذه المعاني ، كما استعمل أيضا بمعنى المعبد، كله أو الجزء المعد فيه لإقامة الصلاة . ومن ذلك قوله عز وجل : ”نَخْرِجُ عَلَى قَوْمِهِ مِنَ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا“^(٤) وقوله تعالى : ”فَنَادَتْهُ الْمَلَكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بَجَبِيِّ مُصَدَقًا بِكَلِمَةٍ مِّنَ اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِّنَ الصَّالِحِينَ“^(٥) .

(١) راجع : خطط المقرئ ، ج ٢ ص ٢٦٧ ؛ ومادة ”مسجد“ بدائرة المعارف الاسلامية ، ج ٣ ص ٣٩٥ من النسخة الفرنسية .

(٢) أنظر حسن المحاضرة للسيوطي ج ٢ ص ١٥٤

(٣) ص ٣٦٨ وما بعدها بالجزء الثالث من النسخة الفرنسية .

(٤) قرآن كريم ، سورة ١٩ آية ١١

(٥) قرآن كريم ، سورة ٢ آية ٣٩

وليس من شك فى أن المسلمين أدخلوا فى مساجدهم المحراب بالمعنى الذى نعرفه الآن متأثرين بعمارة الكنائس عند المسيحيين، وبالحنية التى توجد فى صدر الكنيسة ويسمونها بالفرنسية (apside)^(١) . ومما يستحق الذكر أن هذه الحنيات يكون اتجاهها فى الكنائس غالبا الى جهة الشرق، أى جهة بيت المقدس . وقد فطن كثيرون من مؤلفى العرب الى أن المحراب متخذ من حنية الكنيسة، وما لبثوا أن استخرجوا حديثا نسبوا فيه الى النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : إن ظهور المحاريب التى تجعل المساجد تشبه الكنائس علامة من علامات الساعة^(٢) .

وكتب بعض العلماء فى ذلك ، فألف السيوطى مثلا رسالة سماها "إعلام الأريب بحدوث بدعة المحاريب"^(٣) .

وليس علماء الآثار متفقين فى تحديد التاريخ الذى بدأ فيه استعمال المحاريب فى المساجد؛ ولكن أكثرهم يعتقد أن ذلك كان فى عصر الوليد بن عبد الملك (٧٥٥ - ٧١٥) ، حين اتخذ عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة محرابا فى مسجدها . ويروون أيضا أن قزعة بن شريك عامل الوليد على مصر من سنة ٧٠٩ الى سنة ٧١٥ هو الذى أدخل المحراب فى مساجدها^(٤) .

على أن هناك مساجد متأخرة للمحارب فيها . ومن ذلك الجامع القديم الذى بنى بضميرج الشيخ صفي الدين بأردبيل فى القرنين السادس عشر والسابع عشر،

(١) بالانجليزية apse وبالألمانية apsis وكلها مشتقة من اللاتينية apsis, absida وباليونانية apsis, apsidon بمعنى دائرة أو عقد أوقبة .

(٢) قارن : G. MARÇAIS : Manuel ، ج ١ ص ١٩ - ٢٠

(٣) مخطوط فى دار الكتب المصرية تحت رقم ٣٢ مجاميع .

(٤) الانتصار لابن دقاق ، ج ٤ ص ٦١ ؛ وخط المقرئى ، ج ٢ ص ٢٥٦

والذى لا شيء يجتهد اتجاه القبلة فيه إلا مدخله . وأكبر الظن أيضا أن جامع أبي دلف بسامرا لم يكن له أى محراب^(١) .

ومهما يكن من شيء فإن في الجامع الطولوني ستة محاريب لايهمنا الآن إلا اثنان منها : الكبير وهو الذى كان موجودا في عصر ابن طولون وقد عملت فيه إصلاحات عديدة ، ثم محراب قديم بقيت فيه زخارف طولونية متأخرة .

ويروى المقرئى أن مجلسا عقد في عصر الناصر محمد بن قلاوون للنظر في أمر المحراب الكبير، وأجمع أعضاؤه على أنه منحرف عن خط سمت القبلة الى جهة الجنوب مغربا بقدر أربع عشرة درجة^(٢) . وذكر المقرئى في سبب هذا الانحراف أن ابن طولون حين عزم على تشييد جامعته بعث إلى محراب جامع المدينة من أخذ سمتة ، فإذا هو مائل عن خط سمت القبلة المستخرج بالطرق الهندسية بنحو عشر درجات الى جهة الجنوب . فوضع حينئذ محراب مسجده هذا مائلا عن خط سمت القبلة الى جهة الجنوب نحو ذلك، اقتداءً منه بمحراب مسجد الرسول . وقيل أيضا أن ابن طولون رأى النبي صلى الله عليه وسلم في منامه يخط له المحراب؛ فلما أصبح رأى النمل قد طاف بالمكان الذى خطه له النبي؛ فبنى المحراب على خط النمل . وغلب عليه طويلا اسم محراب النمل . وقد وصل إلينا المحراب الطولوني ، بعد عمارة السلطان لاجين ، في حالة جيدة من الحفظ فأجزأه القديمة وزخرفته تكاد تكون كلها موجودة . ويلاحظ

(١) راجع: CREWELL: Early Muslim Architecture، ج ١ ص ٩٨ و ٩٩-١١٥ ومقال الأستاذ BECKER في der Islam، ج ٣ ص ١٩١٢ و ٢٩٢، و RICHMOND: Mos. Architecture، ص ٢٤ و ٥٢-٥٨، و SARRE UND HERZFELD: Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet، ص ٧٢

(٢) الخطط، ج ٢ ص ٢٥٦-٢٥٧

أن عمق تجويفه فى الجدران أكثر من عمق المحاريب الأخرى ، ويكتنف هذا التجويف من كل من جانبيه عمودان متلاصقان ومرتد أحدهما عن الآخر، وتيجان هذه الأعمدة صناعتها بيزنطية ، وبينها وبين الأبدان توافق وناسب حسن . وأكبر الظن أنه لم يصنع من هذه الأعمدة خصيصا للحراب إلا قواعدها . أما بقيه أجزائها فقد جمعت من أبنية قديمة . والتيجان الأربعة من الرخام المقترغ ، كل اثنين منها متشابهان ، وصناعتها غاية فى الدقة والإبداع ، تنجلي فى التزهير الموجود فى اثنين منها ، وفى عمل السلة والتوريق فى التاجين الآخرين مما يوهم الناظر أن ما يراه من الحص لا من الرخام .

وفى تجويف المحراب الكبير كسوة من ألواح من الرخام الملون فوقها نطاق من الفسيفساء المذهبة ، ولكن هذه الكسوة والفسيفساء يرجع عهدهما الى زمن السلطان لاجين الذى جدد الجامع فى سنة ١٢٩٥ (٦٩٦ هـ) . وإذا استثنينا زحرفة المحراب القديم التى سيأتى الكلام عليها فانه لم يبق فى محاريب الجامع الطولونى ما يهمنى الآن الحديث عنه . ولستأ نريد أيضا الكلام عن الذى عمل بالمسجد من عمارات وتجديدات ، وما حل به من صروف الدهر^(١) ، ويكفينا أن نكرر ما ذكرناه من أن الجامع الطولونى قد احتفظ تقريبا بكل تصميماته الأولى ، وأصبح البناء الوحيد الذى توافرت فيه هذه الشروط فى مصر وسورية قبل العهد الفاطمى ، ويلخص الأستاذ بريجز (BRIGGS) أهميته لدى علماء الآثار فى العبارة التى ختم بها حديثه عنه ونصها^(٢) :

"This absence of Arab monuments in Egypt and Syria prior to Ibn Tulun's mosque and for a century after its completion makes it all the more an architectural landmark, standing in splendid isolation".

(١) أنظر تاريخ وصف الطولونى لمكوش ص ٨٧ وما بعدها .

(٢) أنظر : Briggs : Muh. Architecture ، ص ٦١

الفصل الثالث العمارة الحربية والمدنية

كانت العاصمة التي شيدها أحمد بن طولون قصيرة الأجل . وكان انتصار
الجند العراقية بقيادة محمد بن سليمان إيذاها بسقوطها بعد أن استباحوها ، وألقوا
النار فيها ؛ فـ لبثت أن تهدمت أبنيتها ولم يبق منها إلا المسجد الجامع .

ونذكر في هذه المناسبة ما يذهب اليه بعض العلماء من المبالغة في أهمية تغيير
العواصم عند الشرقيين ، مفسرين بعوامل سياسية وسحرية ما تشعر به الأسرات
الملكية والأمراء من رغبة في هجر العواصم والقصور القديمة ، وابتداء غيرها
لإقامتهم^(١) . والواقع أن تغيير العواصم هذا ليس كثير الوقوع جدا في الشرق ؛
وفضلا عن ذلك فإنه مشاهد أيضا في الغرب قبل القرن التاسع عشر .

على أن هناك بناء آخر من العصر الطولوني لا يزال جزء منه قائما حتى اليوم ،
يؤيد ما نقله الينا مؤرخو العرب عن تقدم فن العمارة عند الطولونيين . ذلك
البناء هو قناطر ابن طولون التي إذا استثنينا ما لا يبقى لدينا من وثائق لدراسة
العمارة المدنية والحربية في عهد الأسرة الطولونية إلا ما كتبه المؤرخون
ومؤلفو الخطط ، ولا سيما المقرئ الذي نقل ما تركه الذين سبقوه من مؤلفي
كتب الخطط : كالكندي^(٢) ، وابن زولاق ، والقضاعي ، وابن دقاق .

(١) تارن : G. MARQUIS : Manuel ، ج ١ ص ٤٠

(٢) أنظر : مقال الأستاذ فيت G. WIET من الملاءة بين الكندي والمقرئ ، في مجلة المجمع الفرنسي للآثار الشرقية

Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale ، عدد ١٢ سنة ١٩١٦

فنعن والحالة هذه مضطرون الى الاكتفاء بدراسة تكاد كلها تكون نظرية لتخطيط مدينة القطائع، ثم لأهم المؤسسات العامة التى شيدها ابن طولون وهى البيارستان والقناطر .

مدينة القطائع^(١) :

إن تأسيس هذه العاصمة وتطورها يذكّران تماما بتأسيس سامرا وتاريخها، فإن كان الخليفة المعتصم قد شيد سامرا فرارا من الفوضى التى كان يسببها جنوده وحراسه فى بغداد، فإن ابن طولون فطن الى هذا الخطر وعمل على درنه بتشيد ضاحية جديدة للفسطاط، اتخذها حاضرة للملك، كما اتخذها خلفاؤه من بعده^(٢) .

وأكبر الظن أن هناك أسبابا أخرى دعت ابن طولون إلى تشيد ضاحيته الجديدة . من ذلك غرامه بالعظمة والآبهة، ورغبته فى منافسة بلاط الخليفة العباسي .

ومهما يكن من شيء فإن مدينة الفسطاط كانت مقرّ أمراء مصر منذ اختطها عمرو بن العاص إلى أن قدمت جيوش العباسيين فى طلب مروان ابن محمد آخر خلفاء بني أمية حين فرّ الى مصر سنة ٧٥٠ (١٣٢ هـ)، فعسكرت هذه الجيوش فى الصحراء بظاهر الفسطاط إمتا لرغبة فى نوع من التجديد، أو لاضطرار اليه بسبب حريق يقال أن مروان بن محمد أضرم ناراها فى الفسطاط^(٣) . وما لبثت المساكن أن تجمعت حول الجند، أو حول دار الإمارة،

(١) راجع : الانتصار لابن دقاق، ج ٤ ص ١٢١ وما بعدها ؛ وخطط المقرئى، ج ١ ص ٣١٤ وما بعدها .

(٢) قارن تأسيس العباسية ماصمة بنى الأغلب فى G. MARQUIS : Manuel، ج ١ ص ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٥٩، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٢، ١٤٦٣، ١٤٦٤، ١٤٦٥، ١٤٦٦، ١٤٦٧، ١٤٦٨، ١٤٦٩، ١٤٧٠، ١٤٧١، ١٤٧٢، ١٤٧٣، ١٤٧٤، ١٤٧٥، ١٤٧٦، ١٤٧٧، ١٤٧٨، ١٤٧٩، ١٤٨٠، ١٤٨١، ١٤٨٢، ١٤٨٣، ١٤٨٤، ١٤٨٥، ١٤٨٦، ١٤٨٧، ١٤٨٨، ١٤٨٩

وهى الدار التى بناها قائدهم صالح بن على لتكون مقر الحكومة . وفى سنة ٧٨٥ (١٩٦ هـ) بنى الفضل بن صالح جامعا ، وتم بذلك تخطيط الضاحية الجديدة التى عرفت بالعسكر ، والتى كانت تمتد فى ذلك الوقت على شاطئ النيل قبل أن تنحسر مياهه عن المرتفع المشيد عليه جامع عمرو ، وتبتعد عنه تدريجاً نحو خمسمائة متر^(١) . ولم يكن القوم فى ذلك الوقت يعدّون العسكر جزءاً من القسطنطينية ، بل كانوا يعتبرونها مدينة قائمة بذاتها ، كما اعتبروا القسطنطينية بعد ذلك .

وظل أمراء مصر من قبل الخلفاء العباسيين ينزلون دار الإمارة بالعسكر ، حتى قدمها أحمد بن طولون ، فأقام فيها مدة غير أنه كان لا مقر له من التحول عنها ، فان كثرة أتباعه وحاشيته وعظم البلاط الملكى الذى كان ينوى أن يتخذها ليفانح به الخليفة نفسه — كل ذلك دعاه الى أن يبنى حاضرة تليق به .

بحث الأمير إذاً عن مقر جديد للملك ، ووقع اختياره على المكان الواقع فى سفح جبل يشكر ، فأمر بحرق ما فيه من قبور اليهود والنصارى ، واختط موضعها عاصمته الجديدة الى الشرق من العسكر ، والشمال الشرقى من القسطنطينية ، حيث يوجد الآن قره ميدان ، والمنشية ، وميدان صلاح الدين .

وكانت العاصمة الجديدة مثل سامرا ، فيها قطيعة لكل طائفة من طوائف السكان ، أقطعهم الأمير إياها حين قسم الخطط بين جنوده ورجاله ومن احتاجوا اليهم من صنّاع أو تجار ، فصارت كل قطيعة منها تضم من السكان

(١) راجع : الانتصار لابن دقاق ؛ والخطط الجديدة لعل باشا مبارك ؛ و SALMON : Étude sur la topographie du Caire فى الجزء السابع من Mémoire p.p. les membres de l'Inst. franç. d'Arch. Orient. au Caire.

(٢) أنظر : خطط المقرئى ، ج ١ ص ٣٠٤

من تجمعهم رابطة الجنسية أو رابطة العمل . وأصبح اسم القطائع علما على مدينة ابن طولون ؛ بيد أنه كان معروفا كل المعرفة فى سامرا ، حيث كان يطلق على أحياء العامة ، أو بالحرى على المدينة كلها ، اللهم إلا القصور الملكية . وكانت كل قطعة تعرف باسم من سكنها ، فكانت هناك قطعة الروم ، وقطعة السودان ، وقطعة البزازين ، وقطعة الجزارين ... الخ . وقد نقل إلينا بعض مؤرخى العرب ، ولا سيما من كتب منهم فى الخطط ، أحاديث أخرى تؤيد الصلة بين عمارة مدينتى القطائع وسامرا .

وإن كانت القصور الطولونية قد خربت وعفت آثارها فإن أكبر الظن أن مهندسيها بنوا فى بناتها نحو قصور الخلفاء فى سامرا ، كما فعل أيضا المهندسون الذين بنوا فى أفريقية مدينة العباسية عاصمة بنى الأغلب^(١) .

وكان لقصر أحمد بن طولون عدة أبواب كبيرة ، لكل باب منها اسم يدل أحيانا على الجهة التى يؤدى إليها ، أو على نوع الخدم الذين اختصوا به . وكان هذا كله متبعا فى قصور سامرا .

أما أهم أبواب القصر الطولونى : فباب الميدان ومنه كانت يمر الجند ، وباب الخاصة للقريين من الأمير ، وباب الصوالة يؤدى الى الميدان الذى جعل لهما الضرب من الرياضة ، وباب الحرم ولا يدخل منه إلا امرأة أو خادم نصى ، وباب الصلاة ، يوصل الى جامع ابن طولون ، وباب الجبل تشرف عليه تلال المقطم ، وباب الساج نسبة الى الخشب الذى اتخذ منه ،

(١) راجع : G. MARÇAIS : MANUEL ، ج ١ ص ٤١ ، و KÜHNEL : Die islamische Kunst ،

وباب دعناج وباب الدرmon نسبة الى حاجين كانا يجلسان عندهما، وباب السباع نسبة الى سبعين كبيرين من الحبس كانا على جانبيه^(١).

وقلد ابن طولون سامرا فيما اتخذ له قصره من ميدان كبير للعب الصوالة^(٢). وجاء بعده ابنه نمارويه فأخذ عن تلك العاصمة العراقية حداثها الغناء، إذ زرع أنواع الرياحين، وأصناف الشجر، وأحضر كل صنف من الشجر المطعم العجيب، وغرس فيه الزهور، ثم بنى برجا من خشب الساج المنقوش اتخذ له ليقوم مقام الأقفاص، وبلط أرضه، وجعل فيه جداول يجري فيها الماء المدبر من السواقى، وسترح فيه أصناف الطيور ذات الأصوات الجميلة.

وشيد نمارويه فى بستانه هذا بيتا سماه بيت الذهب^(٣). ويحدثنا المقرئى عن جدرانه أنها كانت مطلية بطبقة من الذهب، فيها نقوش اللازورد، كما بنى فى قصره الكبير قبة سماها الدكة، وجعل لها الست الذى يبق الحز والبرد، فيسدل ويرفع حسب الحاجة، وكان نمارويه يكثر من الجلوس فى هذه القبة ليشرف منها على جميع ما فى داره وعلى البستان والصحراء والنيل والجبل وجميع المدينة.

ويذكر المقرئى أيضا أن نمارويه جعل بين يدي قصره الكبير حوضا (فسقية) ملاءه زئبقا ويذكرنا ذلك بالحوض الذى كان يزىن قاعة الاستقبال

(١) خطط المقرئى، ج ١ ص ٣١٥

(٢) تارن: L. MERCIER، SCHWARZ: Die Abbassidische Residenz, Samarra، ص ٢٢؛ و: La chasse et les sports chez les Arabes، ص ١٨١ وما بعدها؛ والخطط التوفيقية لى باشا مبارك ج ١٢ ص ٢١ وما بعدها.

(٣) تارن: LE STRANGE: The Lands of The Eastern Caliphate، ص ٢٨٤ و ٤١٨؛ و: S. LANE-POOLE: The Art of the Saracens، ص ٦ و ٧

فى قصر الخليفة بمدينة الزهراء^(١) . ويزعمون أن السبب الذى حدا بالأمير الى عمل هذا الحوض أنه كان مصابا بالأرق ، فأشاروا عليه بالتكيس ، ولكنه أنف من ذلك قائلا : لا أستسيغ أن يضع أحد يديه على بدنى ، فأمره الطبيب بأن يتخذ هذه البركة وطولها خمسون ذراعا فى مثلها عرضا ، وملاها من الزئبق وجعل فى أركانها سككا من فضة فى زناير من حرير فى حلق من فضة ، وعمل فرشاً من آدم يحشى بالريش حتى ينتفخ ، فيحكم حينئذ شده ، ويلقى على تلك البركة الزئبق ، ويشد الزناير الحرير التى فى حلق الفضة ، وينزل حمارويه فينام على هذا الفراش ؛ فلا يزال الفراش يرتج ويحرك بحركة الزئبق ما دام عليه . وكان يرى هذه البركة فى الليل المقمرة منظر عجيب اذا تألف نور القمر بنور الزئبق .

ولسنا نعرف تماما المصدر الذى أتى منه حمارويه بالزئبق لبركته هذه ؛ ولكن أكبر الظن أنه أتى به من بلاد فارس التى أمدته أيضا بكثير من أنواع الشجر^(٢) .

ومع أننا لا نشك فى أن المقرئ قد بالغ فى الوصف الذى نقله إلينا كل المبالغة وأغرق فيه أيما إغراق ، فانا لا نستطيع أن نشك فى صحته إطلاقا ، لاسميا والمعروف أن العامة كانوا يعثرون فى موضع البركة بعد نحرابها على بقايا الزئبق الذى كان يملؤها^(٣) .

(١) تارن : H. TERRASSE : L'art hispano-mauresque ، ص ١٠٢

(٢) تارن : LE STRANGE : ibid ، ص ١٠٢

(٣) راجع : LANE-POOLE : History of Egypt in the Middle Ages ، ص ٧٥ ؛

و SALMON : Topographie du Caire ، ص ٨

ومهما يكن من شيء فإن ضاحية القطائع لم تبق طويلا مقرّ الأمير وحشمه ورجال حكومته فحسب ، بل ما لبث أن اتسع نطاقها ، وزادت عمارتها ، وأصبحت مدينة كبيرة زاهرة ، وأنشئت فيها المساجد الجميلة والحمامات ، والأفران ، والطواحين ، والشوارع ، والحوانيت ، وغير ذلك مما يصفه لنا المؤرخون وأصحاب كتب الخطط .

أما العمارة المدنية الخاصة في العصر الطولوني ، فإن آثارها تكاد تكون قد عفت كلها ولم يبق لنا شيء للاستدلال به على بعض قواعدها وأصولها ، اللهم إلا أطلال منزل طولوني عثر عليه أثناء أعمال الكشف والتنقيب التي قامت بها دار الآثار العربية في صيف سنة ١٩٣٢ بالتلال المجاورة لأبي السعود^(١) .

وقد كشفت حفائر دار الآثار عن جدران جزء من دار كبيرة بالآجر ، وعليها زخارف من الحصص على النحو المتبع في سامرا ، وفي الجامع الطولوني . وفي اعتقادنا أن هذه الزخارف كانت تغطي الأجزاء السفلية من الجدران ، وليست الجدران كلها من أسفلها إلى آخر ارتفاعها كما زعم بعض الكتاب . ومهما يكن من شيء فإن ما بين هذه الزخارف الحصية وبين زخارف سامرا من قرابة واضح جلي . ولسنا نذهب إلى أن زخارف البيت الطولوني مطابقة تماما لأي زخرفة من الزخارف التي وجدها الأستاذ هرتزفيلد (HERZFELD) في سامرا ، ودرسها في كتابه : (Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik) ، ولكن لا يستطيع أحد أن ينكر أنها كلها من أسرة الزخارف التي أصطلح على تسميتها زخارف الطراز الأول من سامرا .

(١) أنظر النماذج المحفوظة بدار الآثار العربية من الزخارف الحصية التي عثر عليها في أطلال هذا البيت .

هذا وقد كان أول ما كشف من جدران هذه الدار الطولونية حائط تعلو زخارفه الحصية كتابة كوفية بارزة ، نصها الشهادتان ، مما يدل على أنه كان جدار محراب . وعلى كل حال فإن الشبه بينه وبين محراب فى الجامع الطولونى لا يدع مجالاً للشك فى صحة هذا الاستنتاج ، وفى نسبة الدار الى العصر الطولونى . ويؤيد ذلك سائر الزخارف .

وقد وجدت فى أنقاض هذا البيت الطولونى قطع من الجص عليها زخارف بارزة ، تذكرنا بأخرى فى الأجزاء العلوية من جدران دير السريانى ، بوادى النطرون ، الذى ستأتى الإشارة الى زخارفه .^(١) أما رسم البيت الطولونى ، فتسود فيه أيضاً التقاليد العراقية ، أو بالحرى الساسانية التى اتخذها مهندسو العراق ، ولا سيما فى سامرا عاصمة الخلافة — وليست منتزه الخلفاء العباسيين كما كتب أحد الزملاء^(٢) — والتى أخذها عنهم كثير من الأقاليم الاسلامية الأخرى . ويتلخص هذا النظام فى قاعة طولها أكبر من عرضها ، ويكتنفها من جانبيها جرتان ، فيتخذ المجموع شكل T فى اللغات الأوربية^(٣) . ويزين الفناء المكشوف فسقية تغذيها مياه تجرى فى أنابيب من الفخار ، على النحو المتبع فى أكثر البيوت التى كشفها فى أطلال مدينة القسطنطينية^(٤) على بك بهجت^(٥) .

على أن هذا النظام قديم كما ذكرنا ، عرفه الفرس فى عهد الأسرة الساسانية ، وظهر فى قصر شيرين آخر الأبنية العظيمة التى تمت فى عهدها ،

(١) راجع مقال الأستاذ FLURY فى مجلة der Islam صحيفة ٧١ وما بعدها من الجزء السادس .

(٢) أنظر عدد مايو سنة ١٩٣٣ من مجلة الهلال ، ص ٩١٤ سطر ٢٠

(٣) قارن ما كتبه الأستاذ G. MARÇAIS فى Nouvelle histoire universelle de l'art (publ. par MARCEL AUBERT) ج ٢ ص ٣١١ — ٣١٣

(٤) راجع كتاب سفريات القسطنطينية لبك بهجت والمسوق لير جبريل .

(٥) راجع : G. L. BELL : Ukhaidir ، ص ٤٤ — ٤٥ .

والذى شيده فى العراق العجمى كسرى برويز أمبراطور إيران بين سنتي ٥٩٠ و ٦٢٨ . ثم ظهر النظام نفسه فى قصر الأخيضر^(١) الذى بناه العباسيون فى القرن الثامن . ثم فى قصور سامرا ، وانتقل منها الى مصر، ومن هذه الى شمال أفريقيا حيث اتخذها البربر الخوارج (Sedrata)^(٢) .

ويجدر بنا قبل أن نختم الكلام على البيت الطولونى أن نشير الى أنه تبادر الى الأذهان حين الاكتشاف أن هذه الأطلال ربما كانت أنقاض دار الإمارة ، ولكن لا يستطيع أحد أن يجزم بصحة ذلك ، نظرا الى أن مساحة البيت صغيرة لا تليق بدار للحكم ، وإن كان ما فيه من زخارف جصية يرجح أن يكون صاحبه من ذوى الجاه واليسار .

وأما العمارة الحربية فى العصر الطولونى فإنه لم يبق من آثارها ما نستطيع به دراسة النظم التى اتبعها أحمد بن طولون وابنه نحمارويه فى تحصين القطاعات والفسطاط وغيرها من المدن التى كانت معرضة لأن تكون ميدانا للقتال ؛ بيد أننا نعلم أن ابن طولون لم يرد أن يجعل القطاعات مركزا لمقاومة الجند الذين قاموا من العراق لإخضاعه ؛ بل اتخذ فى جزيرة الروضة حصنا رأى أن يجعله معقلا لماله وحرمة ، اذا أفلح موسى بن بغا وجنوده فى دخول مصر .

وقد أشار محمد بن داود^(٣) الى ذلك فى إحدى قصائده التى يهجو فيها

ابن طولون فقال :

بنى الجزيرة حصنا يستعجن به بالعسف والضرب والصناع فى تعب

(١) أنظر : Bell : ibid ، ص ١٦٨ ، و Bell : Amurath to Amurath ، ص ٢٤٠

(٢) راجع : G. MARÇAIS : Manuel ، ص ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣

(٣) راجع : Zaky M. HASSAN : Les Tulunides ، ص ٢٧٠

له مراكب فوق النيل راكدة فما سوى القار للنظار والخشب
يرى عليها لباس الذل مذ بنيت بالشط ممنوعة من عزرة الطلب
فما بناها لغزو الروم محتسبا لكن بناها غداة الروع للهرب^(١)

ولسنا نريد أن ننتقل الى الكلام عن زخرفة الطولونيين قبل أن نتحدث قليلا عن الأبنية التى شيدوها للخدمة العامة ؛ فان مثل هذا الحديث لازم اذا أردنا أن نحيط بمبلغ تقدم العمارة فى عهد أى أسرة من الأسرات الملكية فى الاسلام ؛ وذلك لأن الاهتمام بتشيد هذه الأبنية لم يكن عاما بين الأمراء ، فضلا عن أن من الأبنية المذكورة ما كان تحفة فنية تستحق الإعجاب^(٢) .

قناطر ابن طولون - شيد ابن طولون فى الجهة الجنوبية الشرقية من القطائع قناطر للياه لا تزال بعض عقودها قائمة . وكان الماء يسير فى عيونها الى القطائع . وقد جرى المؤرخون وكتاب الخطط على سنتهم فى نسج الأساطير والنوادر ؛ فزعم القضاعى والمقرىزى وغيرهما أن السبب فى بناء هذه القناطر ، أن ابن طولون خرج ذات يوم ومعه بعض حشمه وعسكره ، ثم تقدمهم ، فمرّ وقد كده العطش بموضع فيه مسجد صغير ، اسمه مسجد الأقدام . وكان فى المسجد خياط فقال يا خياط : أعندك ماء ؟ فقال نعم . فأخرج له كوزا فيه ماء ، وقال : اشرب ولا تمتد ، يعنى لا تشرب كثيرا . فتبسم أحمد بن طولون ، وشرب فمدّ فيه حتى شرب أكثره ، ثم ناوله إياه وقال : يا فتى سقيتنا وقلت لا تمتد ؟ فقال نعم أعزك الله - موضعنا هذا منقطع ؛ وانما أخيط جمعنى

(١) أنظر : كتاب الولاية والقضاء للكندى ، ص ٢١٨ - ٢١٩

(٢) تارن : G. MARÇAIS : Manuel ، ج ١ ص ٥١

حتى أجمع ثمن راوية فقال له : والماء عندكم ههنا معوز ؟ فقال نعم . فمضى أحمد بن طولون فلما وصل الى داره ، قال : جيئوني بخياط في مسجد الأقدام ؛ فسرعان ما جاءوا به وقال له الأمير سر مع المهندسين حتى يخطوا عندك موضع سقاية ، ويجروا الماء ، وهذه ألف دينار خذها . وابتدأ في الاتفاق وأجرى على الخياط في كل شهر عشرة دنانير ، وقال له : بشرني ساعة يجري الماء فيها ، فخذوا في العمل . فلما جرى الماء أتاه مبشرا نفلع عليه ، واشترى له دارا يسكنها . وكان قد أشير على الأمير بأن يجري الماء من عين أبي خلود فقال : هذه العين لا تعرف أبدا إلا باسم أبي خلود ، وأنى أريد أن أستنبط بئرا ، فعدل عن العين الى الشرق ، فاستنبط بئره ، وبني عليها القناطر ، وأجرى الماء الى الحوض الذي بقرب درب سالم^(١) .

والظاهر أن بناء هذه القناطر تطلب مجهودا كبيرا ، وأنها كانت من المتانة والإبداع بمكان كبير ؛ ولا غرابة ان أشار اليها سعيد القاص في عدة أبيات من قصيدته التي رثى بها الدولة الطولونية . ومن هذه الأبيات قوله :

بناء لو ان الجن جاءت بمثله لقليل لقد جاءت بمستفزع نكر^(٢)

وروى المقرئ أيضا أن أسرة المادرائين الشهيرة عملت على إنشاء مثل هذه القناطر ، وأنفق أفرادها الأموال الكثيرة في سبيل ذلك دون أن يصلوا الى تحقيقه .

وقناطر ابن طولون مبنية بأجر يماثل في الشكل والحجم آجر الجامع الطولوني ؛ وأما عقودها فستينية أيضا ، كما يظهر بالرغم مما عمل فيها من إصلاحات متأخرة .

(١) خطط المقرئ ، ج ٢ ص ٤٥٧

(٢) خطط المقرئ ، ج ٢ ص ٤٥٨ ؛ وكتاب الولاة والقضاة للكندي ، ص ٢٥٥

والمعروف أن الذى تولى لابن طولون بناء هذه العيون هو المهندس النصرانى الذى شيد له بعد ذلك المسجد الجامع . ويروى المقرئى أن هذا المهندس كان قد رأى فى اليوم السابق لافتتاح هذه العيون موضعاً يحتاج الى قصرية جبر وأربع طويات فبادر الى عمل ذلك . وفى اليوم التالى أقبل أحمد ابن طولون يفتتح القناطر فأعجبه كل شىء ، ثم أقبل الى الموضع الذى فيه قصرية الجسر . وحدث أن غاصت يد الفرس فى الجسر لوطوبته ، فبكأ ابن طولون ، وظن هذا أن المهندس دبر له مكروهاً ، فأمر به فشق عنه ما عليه من الثياب وضربه خمسمائة سوط وأمر به الى المطبخ حيث بقى الى أن بلغه حديث الجامع ، وعرض على الأمير أن يبنيه له بلا عمد إلا عمودى القبلة .

وهذه القناطر التى شيدها ابن طولون تذكرنا بما عمله فى أفريقية أمراء بنى الأغلب من عيون ومجار تحضر الماء الى مدينة القيروان من المرتفعات المحيطة بها .

البهارستان — أما المستشفى الذى شيده ابن طولون ، فلم يصل إلينا منه شىء ، كما أن من تكلموا عنه من المؤلفين لم يتعرضوا لرسمه أو تخطيطه ، فهم يكتفون بإخبارنا أن أول من أسس دور المرضى فى الاسلام هو الخليفة الوليد ابن عبد الملك ، وأن ابن طولون شيد مارستاناً فى العسكر ، (وليس المقصود هنا بالمارستان أن يكون وقفاً على المصابين بالأمراض العقلية) وأنه شرط أن لا يعالج فيه جندى ولا مملوك وأنه عمل حمامين للمارستان : أحدهما للرجال ، والآخر للنساء . وشرط أنه اذا جىء بالعليل تنزع ثيابه ونفقته ، وتحفظ عند أمين

المارستان، ثم يلبس ثياب المستشفى، ويبدأ في علاجه حتى يبرأ؛ فاذا أكل فوجا ورغيفا أمر بالانصراف، وأعطى ماله وثيابه.

وكان ابن طولون نفسه يركب في كل يوم جمعة، ويتفقد خزائن المارستان وما فيها، والأطباء والمرضى، فقال له مجنون مرة إنه يشتهى رقانة، فأمر له بها، ولكن المجنون غافله ورمى بها في صدره. فأمرهم ابن طولون أن يحتفظوا به، وأقلع عن زيارة المارستان^(١).

هذا وقد روى المؤرخون أن ابن طولون حبس على مسجده الجامع وقناطره ومارستانه دخل بعض الأبنية؛ ولعل ذلك بدء نظام الوقف^(٢) الذي نعرف أهميته في الحياة الاجتماعية للإسلام، وفي ازدهار فنونه أو انحطاطها حسب ما يتوفر من المال للاتفاق عليها.

(١) راجع: خطط القرينى، ج ٢ ص ٤٠٥؛ وكتاب الولاة والفضة للكندى، ص ٢١٦؛ والانصار لابن دقاق، ج ٤ ص ٩٩؛ و AHMAD ISHA BEY: Histoire des Bimaristans à l'époque islamique، ص ٣٢-٣٣.

(٢) راجع: GAUDERFROY-DEMOMBYNES: Les institutions musulmanes، ص ١٦٨ وما بعدها و A. SÉKALY: Le problème des wakfs en Egypte، ومادة وقف Wakf في دائرة المعارف الإسلامية وما يشير إليه كاتبها من مراجع.

الفصل الرابع

زخرفة المباني

إن تأثير الصناعة العراقية والفن الذي ازدهر في سامرا على الفن الطولوني أظهر ما يكون في هذه الناحية، أى في الزخارف التي وصلت إلينا في المسجد الجامع، أو في المنزل الطولوني الذي سبق الكلام عليه .

والواقع أنه من الصعب أن نسلم بصحة رأى الذى ذهب إليه الأستاذ هرتزفيلد (HERZFELD) منذ خمسة وعشرين عاما في مقاله عن قصر المشتى^(١) (Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta Problem)؛ فإنه بعد أن درس عدة زخارف طولونية، وحاولها تحليلا دقيقا، رأى أن موطن هذه الزخارف ومكان نشأتها إنما هو القطر المصرى نفسه . فهذه الزخارف في رأيه جزء لا يتجزأ من مجموعة لها خصائصها والأصل في صناعتها راجع الى صناعة الحفر على الخشب . واستشهد الأستاذ هرتزفيلد على صحة نظريته هذه بالأخشاب المحفورة التي كانت محفوظة في ذلك الوقت بالقسم القبطي بالمتحف المصرى، وبالأخشاب الموجودة بدار الآثار العربية، وبعده كائن قبطية . وكان الدكتور هرتزفيلد كبير الأيمان بهذه النظرية مما تدل عليه عبارته الآتية^(٢) :

“Es ist kein Zweifel, die Ornamentik der Ibn Tulun-Moschee und ihr ganzer Formenkreis ist in Aegypten bodenständig. Sie ist die entwickelte aber noch spezifisch aegyptische Arabeske”.

(١) مجلة der Islam العدد الأول سنة ١٩١٠

(٢) أنظر : HERZFELD : ibid ، ص ٤٨

ولسنا ننكر أننا نستطيع أن نكشف عن أصول قبطية في العنصر الهندسي من الزخارف الطولونية ، ولكننا نقول بأن مصدر العناصر الأخرى من هذه الزخارف هو الفن العراقي في سامرا . ولعل أكبر دليل على صحة قولنا هذا أن الدكتور هرتزفيلد نفسه لم يفته أن يلاحظ الشبه والعلاقة بين الزخارف الطولونية وبين الزخارف التي كان له ولزميله الدكتور زره (Dr. SABRE) نخر كشفها في سامرا بعد كتابة مقاله المذكور^(١) .

على أن هناك عالما آخر من علماء الآثار الاسلامية ، هو الدكتور فلوري (Dr. S. FLURY) . درس زخارف الجامع الطولوني ، وعلاقتها بزخارف سامرا دراسة دقيقة ، والنتيجة التي وصل اليها هي عكس ما وصل اليه الدكتور هرتزفيلد ، أو قل تخالفها كل المخالفة ، فان سامرا لم تكن قد كشفت بعد حين كتب هرتزفيلد مقاله السابق .

والأستاذ فلوري يذهب الى أن الزخارف الطولونية مأخوذة عن الزخارف العراقية في سامرا ، وهو شديد التعلق بهذه النظرية ، كبير الإيمان بأن كل ما في الجامع الطولوني من زخارف مصدره مدينة المعتصم^(٢) :

“In ornamentaler Hinsicht ist die Moschee Ibn Tulun durchaus von Samarra abhängig”.

وبالرغم من أن أكثر علماء الآثار الاسلامية يطمثون الى نظرية فلوري Flury ، ويصدقون بما وصلت اليه أبحاثه ، فان علينا أن لا نعتقد بأن كل

(١) راجع : E. HERZFELD : Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik.

(٢) راجع : S. FLURY : Samarra und die Ornamentik der Moschee Ibn Tulun

في صحيفة ٤٢١ وما بعدها بالعدد الرابع من مجلة der Islam

ما عرفه الطولونيون من زخارف ، انما نقلوه عن العراق ؛ فان فى زخارفهم عناصر لا يستطيع الشك أن يعرض لنسبتها الى الفنون الهلينيستية والقبطية ، فضلا عن أن هناك عناصر أخرى تكاد تكون من خصائص العصر الطولونى بالرغم من وجود علاقة كبيرة أو صغيرة تربطها بالفنون المذكورة ، أو بالطرز الثلاثة التى قسم اليها ما وجد فى سامرا من زخارف جصية أو خشبية^(١) .

وجدير بنا أن نذكر فى هذه المناسبة أن تقسيم زخارف سامرا الى الأقسام الثلاثة المعروفة (الأول والثانى والثالث) لم يكن يوافق النظام المنطقى ، أو الترتيب التاريخى . فكان الطراز الثالث مثلا هو أقدمها عهدا ، ومن ثم أصبح الدكتور كونل (Dr. Kühnel) ومساعدوه فى القسم الاسلامى من متاحف برلين يميلون الى عمل تقسيم آخر على قاعدة التقسيم القديم ، مع مراعاة الترتيب التاريخى ، وإضافة طراز رابع . وأصبحت الزخارف بعده تنقسم الى طرز أربعة .

طراز A (الطراز الثالث قديما) ، وفيه زخارف نباتية عميقة الحفر .
طراز B (الطراز الثانى قديما) ، وهو طرز الانتقال .
طراز C (الطراز الأول قديما) ، وفيه زخارف هندسية بسيطة أو نباتية تقليدية جدا وحفرها بميل مع انحناء .

طراز D (الطراز الأول قديما) ، وفيه زخارف هندسية أكثر غنى وتعقيدا وحفرها بميل مع انحناء^(٢) .

(١) فارن : MIGNON : Manuel ، ج ١ ص ٢٢٢ وما بعدها ؛ و FRANZ-PASCHA : Die Baukunst des Islam ، ص ١٠ ؛ و OWEN JONES : Grammar of Ornament ، ص ٥٧

والوحة رقم ١٣

(٢) أنظر : اللوحات رقم ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥

ومهما يكن من شيء فأننا اذا استثنينا الألواح والحشوات الخشبية المنقوشة ، التي كانت تدخل في تركيب الأبواب أو الأسقف أو النوافذ ، وجدنا أن جل ما نعرفه من الزخارف الطولونية محفور في الجص . ولا غرو فان صناعة الحفر على الجص قديمة ، برع فيها الفرس^(١) ، وورثها المسلمون فبلغوا فيها شأوا بغيدا ، على أن وجودها في عهد الساسانيين يؤيده ما هو محفوظ في متحف برلين وفي متحف المتروبوليتان بنيويورك من نقوش بارزة في الجص تمثل رسوما هندسية ونباتية يمكننا اعتبارها المثال الذي أخذت عنه وبدأت منه الزخارف العراقية في سامرا (أنظر اللوحة رقم ١) .

والمعروف أن استعمال الجص في زخرفة الأبنية الدينية والمدنية في سامرا ، بلغ من الشيوع درجة أصبحت بسببها الزخارف الجصية خاصة من خواص هذه العاصمة العباسية . وليس غريبا أيضا أن يظهر تأثيرها على الطولونيين في اختيارهم الجص لتزيين أبنيتهم وزخرفتها .

والزخارف الطولونية كبقية الزخارف الاسلامية تستمد أكثر عناصرها من الأشكال الهندسية ، ومن الرسوم النباتية التقليدية حيناً ، أو التي تقرب من الطبيعة حيناً آخر^(٢) . أما تصوير المخلوقات الحية فقليل الظهور .

(١) راجع : KÜHNEL: Die islamische Kunst ، ص ٢٩٥ و ٢٧٧ وما بعدها ؛ و DIMAND: Handbook ، ص ٨٢ وما بعدها ؛ و SARRE: Figürlicher und ornamentaler Wandschmuck ، Spätsassanidischer Zeit (Berliner Museen, Berichte aus dem Preussischen Kunstsammlungen, Heft I, 1928) ، ص ٢ وما بعدها ؛ و CAESWELL: Early Muslim Architecture ، ج ١ ص ٣٧ ؛ و H. SCHMIDT: L'expédition de Ctésiphon en 1931-1932 في مجلة Syria سنة ١٩٣٤ لوحة رقم ٢١ (٢) أنظر : M. DIMAND: Handbook ، ص ١٢-١٦ ؛ والفصل الأول من كتاب GABRIEL-ROUSSEAU

OWEN JONES: Grammar of Ornament ؛ و L'art décoratif musulman

وقد وصف لنا المقرئى التماثيل التى اتخذها محارويه لنفسه ولحظاياه ، ولم يصل اليها شئ منها .

أما الكتابة فلا تلعب فى الزخرفة الطولونية دورا يستحق الذكر . ومع ذلك فسنعرض لها عند الكلام عن الأخشاب المنقوشة .

ولعل فى المسجد الطولونى من الزخارف أنواعا تمثل أكثر ما عرف فى هذا العصر من زخارف جصية .

فواجهات البوائك التى تحيط بالصحن من جوانبه الأربعة تزينها سرر (rosaces) من الجص ، لكل منها إطار مثنى ، وأغلبها محفور حفرا عميقا . وهى على نوعين ليس بينهما كبير اختلاف .

والطاقات الصغيرة التى تعلو الأرجل أو الدعائم تحف بكل منها سرتان كبيرتان : واحدة على اليمين ، والأخرى على اليسار . وتحيط بأكثر هذه السرر إطارات مستديرة واثنان منها مرسومتان داخل مربعين ، وليست هذه السرر من نوع واحد ، وإنما نرى فيها تنوعا كبيرا على الرغم من بساطتها . وأوراقها تارة تكون مدببة وتارة مستديرة الأطراف^(١) ، وعلى كل حال فإنها إن لم تكن ترجع الى العصر الطولونى نفسه فهى منقولة بأمانة وإتقان عن أصل يرجع الى هذا العصر .

ولسنا نجهل أن رسم مثل هذه السرر كان شائعا فى الفنون الهلنستية والعراقية والساسانية^(٢) ، وهو يذكر بالسرر الكبيرة البارزة على جدران قصر المشتى ،

(١) انظر : تاريخ وصف الجامع الطولونى لمكوش ، ص ٥٦ شكل ١١

(٢) تارن : HAUTECEUR ET WIEF : Mosquées ، ص ٢١١ ، و LANE-POOL : The Art

of the Saracens ، ص ٨٩

التي يرجع عهدا أيضا الى أوائل العصر الاسلامي والمحفوطة الآن بالقسم الاسلامي في متاحف برلين^(١) .

وهناك صف من طاقات أخرى تدور حول جدران المسجد الأربعة ، عقودها ستينية مرفوعة على عمد قصيرة متخذة في البناء نفسه ، ومركب على هذه الطاقات شبابيك من الجص مخزومة على أشكال هندسية . وأكبر الظن أن أغلب هذه الشبابييك الحصية يرجع الى بعد العمارة التي قام بها في الجامع الطولوني السلطان المملوكي حسام الدين لاجين في القرن الثالث عشر . وقد لفت هرتر باشا (HERZ PACHA) النظر الى ما يؤيد هذا من شبه بين زخرفة هذه الشبابييك وزخرفة مدفن قلاوون .

والظاهر أن الأستاذ كريزول (CRESWELL) وفق الى كشف أربع طاقات زخرفة شبابييكها الحصية القديمة دوائر متشابكة ، نرى مثلها في زخرفة بواطن العقود ، ومن ثم اعتقد الأستاذ أنها ترجع الى العصر الطولوني^(٢) .

وفي واجهات الأقواس زخارف تحيط بفتحاتها ، ويتصل بعضها ببعض فوق تيجان العمد التي تحف بأركان الدعائم ؛ فتكون طرازا قوامه فرع نباتي يحيط بزخارف نباتية ملآ فوقها تارة وتحتها تارة أخرى ، وبين الفرع الصاعد والفرع النازل ورقة شجر يخرج من أسفلها خطان لوليان ، ينتهيان بورقة عنب من أعلى ، وعنقود عنب من أسفل . والملاحظ أن ورقة الشجر يكون منشؤها من الجهة السفلى دائما ، فهي لا تبدأ إذن عند ملتقى الفرعين النباتيين إلا حين تكون

(١) أنظر : من اللوحة رقم ٦٢ الى اللوحة رقم ٧٨ من CRESWELL: Early Muslim Architecture

(٢) راجع : تاريخ ووصف الجامع الطولوني لكوثر ، ص ٥٨ و ٥٩ واللوحة رقم ٩ ، و The Art of Egypt

through the Ages ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦

التقاؤهما فى الجهة السفلى^(١) . ومهما يكن من شىء ، فإن الصناعة الزخرفية فى هذا الطراز (frise) تذكرنا بما نعرفه من الزخارف فى سامراء ؛ فعنقود العنب وورقه ، والخطوط اللوية على شكل حرف S ، والثقوب المستديرة فى زوايا أوراق الشجر، كل هذا معروف لنا فى الزخارف العراقية بسامرا .

والطراز الذى يدور تحت السقف قوامه شبه وريقات شجر (folioles) مرسومة بخطين ، وتربطها من أسفل دوائر غير كاملة . وأقطار هذه الوريقات مبينة بمحزوز عمودية ، وفى مركز كل من هذه الدوائر غير الكاملة نقطة محزوزة حزا عميقا فى الجص ، كما يوجد نقطتان محزوزتان فى الحافة العليا بين قتي كل وريقتين . وفى دار الآثار العربية قطعة محفوظة من هذا الطراز الذى نجده أيضا فى زخارف البيوت العراقية فى سامرا .

ويؤكد الدكتور هرتفولد أن زخرفة هذا الطراز موجودة فى مصر منذ العصور القديمة ، وأنها لم تبرزها قط . ولسنا نرى أن ذلك مانعا من الإطمئنان إلى القول بأن الطولونيين أخذوها فيما نقلوه عن فنون العراق .

والواقع أن الدكتور هرتفولد كان يلح فى القول بأن الفن الطولونى مأخوذ عما ازدهر فى مصر من الفنون فى العصرين القبطى والفرعونى . وكان إلحاحه هذا فى مقاله الذى أشرنا إليه ، والذى كتبه قبل أن يتاح له أن يكشف أطلال سامرا . ومهما يكن من شىء فإنه ليس من الغريب أن

(١) أشار الأستاذ فلورى FLURY الى الشبه الموجود بين هذه الزخارف وبين شريط الزهرة العلوى فى النموذج المحفوظ بدار الآثار العربية من المهراب الجصى الذى كان موجودا فى ضريح يحيى الشيبى . فاردن : S. FLURY: Ein Stück mihrab des IV. (X) Jahrhunderts, Beiträge zur Kunst des Islam, Festschrift Sarre zur Vollendung seines 60 Lebensjahres, Herausgegeben von H. KÜHNEL (Jahrbuch der asiatischen Kunst, 1925), ص ١٠٧ وما بعدها .

ترى في الزخرفة الطولونية عناصر قديمة أو قبطية؛ إذ لا شك في أن الفنون القديمة والبيزنطية هي المصدر الذي نقل عنه القبط كثيرا من أصول زخرفتهم كورق الكرم، والخطوط اللولبية، والخطوط الهندسية المشبكة (entrelacs)، وغير ذلك؛ بينما تسربت هذه الفنون إلى الزخارف الإسلامية حيث نجد آثارها واضحة في زخارف المسجد الأقصى، وقبة الصخرة، وقصر المشتى، وقصر عمر، ثم في أبنية سامرا^(٢).

أما الطراز الذي يحيط بطاقات المسجد فقوامه زخرفة قديمة عرفها وادي النيل منذ العصر الفرعوني، وظلت معروفة فيه في عصر الفاطميين والمماليك. وهي مكونة أيضا من شبه وريقات شجر مدببة من أعلاها، ولها قسبان مستديران من أسفلهما، وفي وسطها حز عمودي. وقد كانت هذه الزخرفة معروفة في اليونان حيث تظهر على الأواني الخزفية المتأثرة بالشرق في صناعتها وظهرت بعد ذلك في الفن البيزنطي، ثم في سامرا حيث كانت فيها أقرب إلى الطبيعة منها في الزخارف الطولونية^(٣).

ومهما يكن من شيء فقد استنتج الأستاذ فلوري من تحليله الزخارف الطولونية والعراقية أن مصر رأت في العصر الطولوني ازدهار جميع الطراز الزخرفية، التي ظهرت في سامرا، والتي اجتمعت كلها في بناء واحد هو الجامع الطولوني.

(١) راجع: STREZYGOWSKI: Koptische Kunst؛ و DUTHUIT: La Sculpture Copte؛ و KENDRICK: Catalogue؛ و SOMERS CLARKE: Christian Antiquities in the Nile Valley؛ و O. VON FALKE: Kunstgeschichte؛ و logue of Textiles from Burying Grounds in Egypt؛ و دليل المتحف القبطي لمصر، ص ٢٤-٣٥.

(٢) راجع: HAUTECEUR ET WIET: Les Mosquées، ص ٢١١؛ و H. TERRASSE: L'art hispano-mauresque، ص ٢٠-٢٢؛ و G. MARÇAIS: Manuel، ص ٢٨٦-٢٨٨؛ و BRIGGS: Muq.؛ و Architecture، ص ١٧٦-١٧٧؛ و CRESWELL: Early Muslim Architecture؛ و HAUTECEUR ET WIET: Mosquées، ص ٢١٢.

(٣) راجع: HAUTECEUR ET WIET: Mosquées، ص ٢١٢.

على أن هذه الزخارف النباتية التى ظهرت فى سامرا معروفة لدينا فى أماكن أخرى . فنحن نجد مثلا زخارف الطراز الثالث (طراز A فى التقسيم الحديد) فى جامع ناين ، بالقرب من مدينة يزد فى شرقى بلاد إيران^(١) ، ثم نجدها أيضا فى الدير القبطى المعروف بدير السريانى فى وادى النطرون ، ولعل خير وسيلة لرؤية ما بين هذه المراكز الثلاثة من قرابة كبيرة هى الامعان فى الصورة التى جمع فيها الأستاذ فلورى أهم عناصر زخرفتها .

وليس فى الامتناع أن نعرف تماما الى أى عصر يرجع جامع ناين ، ولكن أكبر الظن أنه يرجع الى أوائل القرن العاشر الميلادى . أما الزخارف الحصية فى دير السريانى فلا شك أنها متأخرة عن عصر ابن طولون .

وليس بعيد الاحتمال أن يكون عمال وطنيون قد قاموا بزخرفة هذا الدير بعد أن بلغت صناعة الحص شأوا بعيدا فى العصر الطولونى^(٢) ؛ ولكننا نعرف أيضا أن عمالا من نصبيين قد اشتغلوا فى الدير المذكور بعد وفاة ابن طولون بخمس سنين^(٣) . أما نيجان الأعمدة التى وصلت إلينا من العصر الطولونى فقد سبقت الإشارة إليها حين تحدثنا عن نيجان المسجد الجامع وذكرنا أنها مشتقة من التيجان الكورنية . ترى فى زخارفها ورقة النبات المسمى شوك اليهود .

وليس خفيا أن المسلمين حين بدأوا فى بناء المساجد واتخاذ الأبنية العامة لم يكن لديهم طراز خاص فى التيجان . فكانوا يستمدون من الكنائس والمعابد القديمة ما يحتاجون إليه من الأعمدة ذات التيجان القديمة .

(١) راجع : VIOLLET ET FLURY : Un monument des premiers siècles de l'Hégire (Syria 1921) ، و A. U. POPE : An Introduction to Persian Art ، ص ١٠ و ٢٩٠ .

(٢) راجع : FLURY : Die Gipsornamente des Der es Surjani فى مجلة der Islam عدد ١٠٤ ، ولا سيما صفحة ٣٠٨ (٣) أنظر : FLURY : ibid ، ص ٨٦ ، و BUTLER : Islamic Pottery ، ص ١٢٤ .

(٤) أنظر : HAUTECEUR ET WERT : Les mosquées ، ص ٢١٠ .

وعلى كل حال فإن نيجان الجامع الطولوني فيها شيء من التنوع . وتلك التي تقوم عليها العقود الصغيرة فيها شبه كبير بنيجان وجدت في سامرا^(١) .

بقى أن نذكر أن في الزخارف الطولونية جانباً له طابع خاص لا يظهر فيه أثر الفن العراقي ظهوره في سائر فروع الفن الطولوني . تلك هي زخارف بواطن الأقواس ، فقد كانت هذه البواطن مغطاة كلها بطبقة من الجص عليها زخارف جميلة أصاب أكثرها التلف ، وبقى بعضها يحجب عن الأعين طبقات من البياض . وقد كان جزء منها ظاهراً حين كتب بعض المؤلفين كتبهم في أواخر القرن الماضي ، كما نرى من اللوحات الموجودة في كتابي كوست^(٢) وپرينس دافن^(٣) (PRISSE D'AVENNES) .

والصناعة الزخرفية في هذه النقوش قديمة ، وموضوعاتها — من خطوط متداخلة (اترلاك) ، وخطوط لولبية ، ولآلي وأشرطة ، وخطوط منكسرة — كلها معروفة في الفن البيزنطي ، ومنه تسربت الى الفن القبطي وفنون العراق^(٤) .

وقد حلل الأستاذ هوتكير (HAUTECOEUR) ، والأستاذ فييت (WIET) هذه الزخارف تحليلاً دقيقاً لا نستطيع معه إلا أن نحيل القارئ الى ما كتباه عنها . وهذه النقوش تختلف في كل طاقة عن الأخرى . ولكنها في كل واحدة تتكون من موضوع زخرفي واحد متكرر تكرر لا حد له . فهناك الدوائر المتماصة والخطوط المتشابكة ، ومتساويات الأضلاع المتداخلة بعضها في بعض . وأكثر هذه الموضوعات الزخرفية معروفة في الفن العراقي بسامرا ، ولكنها تبدأ

(١) راجع : HAUTECOEUR ET WIET : ibid ، ص ٢١٥

(٢) أنظر : COSTES : Architecture Arabe من اللوحة الرابعة الى السادسة .

(٣) أنظر : PRISSE D'AVENNES : L'Art Arabe ، لوحتي ٢ و ١

(٤) تارن : RICHMOND : Moslem Architecture ، ص ٥٩ ، و M. PÉZARD : La céramique

archaïque de l'Islam ، ص ١٦

فى الفن الطولونى تزداد تعقيدا تاركة بينها أقل ما يمكن من الفراغ . ومهما يكن من شىء فاننا نرى فى الزخارف الطولونية طريقتين ظلنا عزيزتين على الفنانين المسلمين : أولاهما جعل الموضوعات الزخرفية المتماثلة لتداخل بعضها فى بعض . وثانيتهما وضع الموضوعات الزخرفية المختلفة جنبا بلجنب^(١) .

وقد أشار الأستاذ هرتفولد فى مقاله عن الأرابيسك بدائرة المعارف الإسلامية الى الزخارف الطولونية . ولاحظ أننا نشاهد فى النقوش النباتية أن ورقة الشجر تكفى وحدها لتكوين الزخرفة ، وأن السيقان تكاد تختفى تماما فتظهر كل ورقة كأنها تنشا من ورقة أخرى ، وأن السطح الذى عليه الزخارف يكون مغطى كله فلا يكاد يظهر من الأرضية شىء وهذا ما يمتاز به الفن الاسلامى من كراهية الفراغ فى الزخرفة (horror vacui) .

“La feuille y suffit presque à elle seule à la décoration. La tige disparaît à peu près complètement, de sorte que chaque feuille naît d’une autre feuille. La surface à orner se trouve totalement recouverte et on ne peut plus rien apercevoir du fond. C’est “l’horror vacui” dans la décoration. Il s’ensuit que le dessin des ornements positifs ne peut être discerné que par quelques lignes négatives, de préférence spiralées, qui séparent les éléments de chaque feuille. Ce que l’ouvrier dessine, taille, peint, c’est plutôt le fond que l’ornement lui-même”.^(٢)

والى هنا انتهينا من الكلام عن الزخارف الحصية إلا أن هناك زخارف طولونية محفورة على الخشب سوف يأتى الكلام عليها ، وسوف يتاح لنا أيضا أن نتحدث عن الدور الصغير الذى لعبته الكتابة فى الزخارف الطولونية .

(١) نارت : HAUTEGGER ET WIET : Les mosquées ، ص ٢١١ ؛ و H. TERRASSE : L’art hispano-mauresque ، ص ٣٤ ؛ و ARNOLD & GROHMANN : The Islamic Book ، ص ٦٠-٦١ ؛ و J. COLLIN : La décoration polygonale arabe ، و Bourgois : Le traité des entrelacs ، و GABRIEL-ROUSSEAU : L’art décoratif musulman ، ص ١٣-٢١

(٢) أنظر : Encyclopédie de l’Islam ، ج ١ ص ٢٦٩

القسم الثاني

الفنون الفرعية

تمهيد

قال كريستى (A. H. CHRISTIE) إن الفن الاسلامى أخذ مسحته الروحية من بلاد العرب ، بينما أنسجته المادية تكوّنت في بلاد أخرى حيث كان الفن قوة حيوية عظيمة^(١) .

Islamic art derived its spiritual complexion from Arabia; but its material texture was fashioned elsewhere, in lands where art was a vital force.

وليس ممكناً أن نلخص في أحسن من هذه العبارة خصائص هذا الفن الذى يكاد يكون دولياً بعد أن ورث الفنون الساسانية والبيزنطية .

والواقع أن عرب الجاهلية وصدر الاسلام كانوا قبائل من البدو ولم تكن لهم تقاليد فنية تستحق الذكر . وإن تكن قد ازدهرت باليمن في الجنوب ، وبالخيرة في الشمال الشرقى ، وبأقليم الغساسنة في الشمال الغربى مراكز للعلم والأدب كان عندها بعض التقاليد الفنية ، فإن ما نعرفه عنها ، وما وصل إلينا من هذه التقاليد الفنية من القلة بحيث لا نستطيع أن نكون عن الفن في مراكز الحضارة المذكورة فكرة صحيحة^(٢) .

ولكن جدير بنا أن لانبالغ في الاعتقاد بأن العرب لم تكن لهم أى تقاليد فنية ، فالحقيقة كما يقول الأستاذان جلوك (GLÜCK) وديتز (DIEZ) أن العرب لم يأتوا فارغى الأيدي^(٣) .

“Und doch waren die Araber nicht ganz mit leeren Händen gekommen”

(١) أنظر : The Legacy of Islam ، ص ١٠٨

(٢) تارن : Rathjens und Wisemann: Sudarabien Reise, Band II, Vorislamische ; Altertümer, Hamburg 1932
Schloßiers: Hellenistisch-römisch Denkmaler in Sudarabien في مجلة Forschungen und Fortschritte العدد ١٩ ص ٢٤٢-٢٤٣ ؛ و GUIDI : L'arabie anté-islamique ؛ والفصل الأول من Creswell: Early Muslim Architecture ؛ و ١ ؛ راقراً في كتاب حياة محمد للدكتور محمد حسين هيكل (ص ٨٦-٨٧) حكاية إعادة بناء الكعبة واشتراك النجر والقبلى في ذلك . (٣) أنظر : Glück und Dietz: Die Kunst des Islam ، ص ١٤ وما بعدها ؛ وراجع : Handbuch der Altarabischen Altertumskunde (Herausgegeben von Dr. Ditlef Nielsen).

وبالرغم من ذلك فان بلادا عديدة اشتركت فى خلق الفن الاسلامى وفى تطوره . وأول منتجات هذا الفن له علاقات بالمنتجات الفنية فى البلاد التى فتحها العرب ؛ فان هؤلاء فى القرون الأولى بعد الهجرة اعتمدوا كل الاعتماد على الصناع والفنانين الوطنيين فى البلاد التى خضعت لهم . والغريب أن التعاون بين الحكام والمحكومين الذى أدى قبل ذلك الى انحطاط الفن الهلنستى واضمحلاله مهد الطريق هذه المرة لنشأة فن ذى مستقبل باهر، وحياة طويلة .

أما فى مصر حين فتحها العرب فقد كان الفن القبطى مزدهرا بما فيه من تقاليد ييزنطية وفرعونية وأشورية وفارسية^(١) . فمما الفن الاسلامى وتطور فى وادى النيل على هذه الأرض من التقاليد القديمة ، وباشتراك العمال الوطنيين . واستمر هذا التعاون بين الفاتحين والمحكومين نحو ثلاثة قرون . ولم يقلل من أهميته قدوم ابن طولون ومعه فريق من الصناع والفنانين العراقيين ، فان أثر هؤلاء لم يظهر جليا إلا فى نواح خاصة كالعمارة وزخرفة المباني ، بينما بقى النسيج الميدان الذى أظهر فيه الأقباط مهارتهم الفنية .

وخلاصة القول أن العرب فى مصر لم يستطيعوا الاستغناء عن معونة الأقباط إلا حوالى القرن الرابع الهجرى ، حين عمّ الاسلام مصر ، وبعد أن تلبذ العرب مدة طويلة فى مدرسة الصناع الوطنيين ، تلقوا عنهم فيها اسرار الصناعة ، وأصول المهنة .

(١) راجع : BUTLER: Islamic Pottery ، ص ٢٥-٣٢

الفصل الأول المنسوجات^(١)

كانت صناعة النسيج زاهرة بمصر في عهد الفراعنة^(٢)، ثم تقدمت في العصر القبطي تقدما كبيرا متأثرة في الوقت نفسه بتيارين من المؤثرات البيزنطية والساسانية^(٣). أما في العصر الاسلامي فاننا نلاحظ في صناعة المنسوجات وزخرفتها تطورا منتظما غير فجائي. فبدئ في الاستغناء شيئا فشيئا عن الرسوم الآدمية والحيوانية التي كانت في الفن القبطي، وقوى الميل الى الزخارف الهندسية، وبدأت الكتابة تلعب دورا هاما في صناعة المنسوجات.

والمعروف أنه كان للنسيج في مصر صناعة أهلية عليها رقابة حكومية، وسوف يأتي الكلام على هذه الصناعة؛ ولكن كانت هناك فوق ذلك مصانع حكومية تسمى طراز. ووجودها منذ العصر العباسي تؤيده القطع التي وصلت إلينا من مصنوعاتنا. والظاهر أنه كان هناك نوعان من هذه المصانع الحكومية:

- (١) راجع مقالا عن المنسوجات الاسلامية المصرية في العدد ١٠٢ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٧ يونيو سنة ١٩٣٥
- (٢) راجع: G. JÉQUIER: Histoire de la civilisation égyptienne، ص ١٨٠ و ١٢٥؛
- و HALL: A General Introductory Guide to the Egyptian Collections in the British Museum، ص ١٤٩ — ١٥٠ من طبعة سنة ١٩٣٠
- (٣) راجع: دليل المتحف القبطي لمصر بمكة باشا، ج ١ ص ١١٧ وما بعدها؛ و G. MIGRION: Les arts du Tissue، ص ٧ وما بعدها؛ و A. F. KENDRICK: Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt (Victoria & Albert Museum)؛ و OTTO VON FALKE: Kunstgeschichte der Seidenweberei؛ و VOLBACH AND KÜHNEL: Late antique, Coptic and Islamic Textiles؛ و D. M. GERSPAUGH: Les tapisseries coptes؛ و ANON: Etoffes et tapisseries coptes؛ و W. F. VOLBACH: Spätantike und frühmittelalterliche Stoffe.

الأول طراز الخاصة وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وخاصة .
والثانى طراز العامة وكان يتبع أيضا بيت مال الحكومة ؛ ولكنه كان يشتغل
لحساب بلاط الخليفة وأفراد الشعب .

ولفظ طراز مشتق من الفارسية . "ترازیدن" و"تراز" بمعنى التطريز وعمل
المدبج (broderie) . ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان
ورجال الحاشية ، لا سيما اذا كانت فيها شىء من التطريز وعليها أشرطه من
الكأبة . واتسع مدلول هذا اللفظ حتى انتهى فى العربية والفارسية بالدلالة على
المصنع والمكان الذى تصنع فيه مثل هذه المنسوجات ، كما استعمل فى أشياء
أخرى ليس هنا مجال شرحها .

ولسنا نعرف تماما أين نشأ احتكار الحكومات صناعة النسيج ، ولا أين
بدأ نظام الطراز على النحو الذى نعرفه فى الفنون الاسلامية ؛ فبعض العلماء
يظنه إيراني الأصل ، ويظنه الآخرون بابلياً آشوريا ، ويجزم فريق ثالث
بأنه نشأ فى بيزنطة .

ومهما يكن من شىء فقد عرفت مصر الفرعونية الى حد ما هذا الاحتكار
لصناعة النسيج ؛ إذ كان هناك مصنع ملحقى بكل معبد . وقد كانت منتجات
هذه المصانع مشهورة فى الشرق الأدنى كله ، وكانت تدر على المعابد أرباحا
وافرة كان القراعنة يستولون على جزء منها ويحتفظ الكهنة بما يتبقى^(١) .

(١) راجع مادة « طراز » التى كتبها الأستاذ GROHMANN فى دائرة المعارف الاسلامية فيها معلومات جيدة عن صناعة
النسيج الاسلامى فى المصور الوصفى .

(٢) راجع : HALL : ibid ، ص ١٤٨ ؛ و H. Knes : Kulturgeschichte des Alten Orients ،

Erster Abschnitt (München 1933) ، ص ٧٢ — ٧٤ و ٢٥٥ — ٢٥٦

وعلى كل حال فإن نظام الطراز لم يبق وقفا على مصر، إذ أننا نكاد نجد في كل الأقاليم الإسلامية كسورية والعراق وإيران وآسيا الصغرى وأسبانيا، وجزيرة صقلية .

وكان طراز الخاصة يشتغل بعمل المنسوجات للخليفة وكبار رجال الدولة .
ولسنا نجهل العادة الشرقية القديمة التي كان يتخذها الملوك في الخلع على رجال حاشيتهم وغيرهم من أفراد الرعية . وقد تمت هذه العادة في الدول الإسلامية، فكان الخلفاء والأمراء يظهرون رضاهم عن أفراد الرعية بما يخلعونهم عليهم من حلل الشرف .

وفضلا عن ذلك فقد كان الخلفاء والأمراء يتبارون في إرسال الكسوة السنوية الى الكعبة من المنسوجات النفيسة التي كانت تصنع عادة في طراز الخاصة بمصر .

فلبس غريبا إذن أن عنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة النفيسة . وقد كانت الكتابة على النسيج بلحمة من الذهب أو الفضة أو الخطوط المتعددة الألوان . وكان الغرض من هذه الكتابات على الأقمشة الملكية بيان الأمير الذي عملت باسمه، أو الشخص الذي خلعت عليه، إظهارا لرضاء الأمير، أو علامة على تولى إحدى الوظائف الكبرى في الدولة .

وقد كانت الكتابات على الطراز تشمل اسم الخليفة وألقابه، وبعض عبارات الأدعية . وكثيرا ما كان يذكر فيها اسم المدينة التي فيها الطراز، واسم الوزير، وصاحب الخراج ، وناظر الطراز.

وفى مجموعة الأقمشة النفيسة بدار الآثار العربية قطعة من النسيج وجدت فى القسطاط باسم الخليفة الأمين وعليها الكتابة الآتية :

”بسم الله بركة من الله لعبد الله الأمين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنعه فى طراز العامة بمصر على يد الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين“
(أنظر اللوحة رقم ٢٢) .

وتظهر الكتابة على المنسوجات فى القرن الثامن ، فى دار الآثار العربية قطعة من الكتان الأبيض (أنظر اللوحة رقم ٢١) تشبه كثيرا الأقمشة القبطية، وعليها شريط من زخارف به جامات فيها طيور تقليدية ومنسوج على هذه القطعة بالخط الكوفى البسيط سطر بالحرير الأحمر نصه : ”هذه العمامة لسموئل ابن موسى عملت فى شهر رجب من الشهور الحمدية من سنة ثمان وثمانين“ . كما أن فى متحف فكتوريا وألبرت قطعة عليها ”مرون أمير المو ...“ وفى اعتقادنا أن المقصود هنا مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية .

وتشمل مجموعة دار الآثار العربية عددا من قطع النسيج بأسماء الخلفاء العباسيين والأمراء الطولونيين . والمعروف أن الخزبة التى كانت ترسلها مصر الى بلاط الخليفة العباسى ، ثم الهدايا التى أرسلها أحمد بن طولون الى الخليفة المعتمد، والتى أرسلها نهارويه من بعده الى الخليفة المعتضد — كان فيها شيء كثير من الأقمشة الثمينة والمنسوجات النفيسة^(٢) . ومن هذه القطع واحدة باسم

(١) أنظر : A. F. KENDRICK: Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period. ص ٣٤ — ٣٥ .

(٢) أنظر تاريخ الطبري ج ٣ ص ٢١٣٣ ؛ وابن الأثير ج ٧ ص ١٦٤ ؛ و ZAKY M. HASSAN: Les Tulinides ، ص ١١٨ .

الخليفة المعتمد تاريخها سنة ٢٨٧ هـ (٨٩١ م) وتشبه كل الشبه قطعة أخرى باسم المعتمد أيضاً وجدتها البعثة الألمانية في سامرا . وهي محفوظة الآن بالقسم الإسلامي من متاحف برلين^(١) .

وقد أحصى الأستاذ قبيط ما نعرفه في المتاحف والمجموعات الأثرية من قطع المنسوجات التي عليها أسماء الخلفاء العباسيين؛ فوجد أن هناك واحدة باسم هارون الرشيد ، وواحدة باسم الأمين ، واثنين باسم المأمون ، وواحدة باسم الواثق ، واثنين باسم المتوكل ، واثنين باسم المستعين ، وواحدة باسم المهتدي ، وتسع عشرة قطعة باسم المعتمد ، واحد عشر وعشرين للعتضد ، وخمس عشرة للمكتفي ... الخ^(٢) .

وفي دار الآثار العربية قطعة باسم الخليفة المكتفي بالله والأمير الطولوني هرون بن نهارويه، تاريخها سنة ٢٩١ هـ (٩٠٤ م) ، وهي السنة السابقة لسقوط الدولة الطولونية ، وهناك قطعتان من السنة عينها : الأولى في مجموعة تانو (TANO)^(٣) ، والثانية في مجموعة تريفون كلمكريان^(٤) (TRIFON KALAMKRIYAN) .

أما الصناعة الأهلية فكانت تسير جنباً إلى جنب مع الطراز الحكومي ، وكانت عليها رقابة شديدة ، وضرائب فادحة ، وكانت الأقمشة تختم بالخاتم الرسمي ، والتجار تعينهم الحكومة ، وكان عليهم تقييد ما يبيعونه في سجلات رسمية .

(١) أنظر : SARRE : Die Ausstellung der Ergebnisse der Ausgrabungen von Samarra : أنظر : in Kaiser Friedrich Museum في عدد مايو ويونيه من مجلة متاحف برلين Berliner Museen سنة ١٩٢٥

ص ٦٠

(٢) راجع : G. Wier : L'exposition persane de 1931 ، ص ٤ - ٥

(٣) أنظر : Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ، ج ٣ رقم ٨٤٨ أ

(٤) أنظر : ibid رقم ٨٤٨ ب

وكان حزم الأقمشة وربطها وشحنها يقوم به عمال حكوميون ، ويتناول كل منهم ضريبة معينة^(١) .

وقد لوحظ أن المراكز الرئيسية لصناعة النسيج فى مصر كانت فى أكنتر الأحيان الجهات التى يكثُر فيها السكان الأقباط .

على أن النساجين القبط احتفظوا فى العصر الاسلامى بكثير من الموضوعات الزخرفية الساسانية التى وصلت اليهم عن طريق بيزنطة ، مثل الدوائر المتماصة والحيوانات المتقابلة أو التى يولى كل منها ظهره للآخر وبينهما شجرة الحياة الإيرانية المقدسة .

وكانت فى صناعة النسيج بمصر مرحلة انتقال بين العصر القبطى والبحث ، والعصر الإسلامى البحث ترى فيها زخارف من طيور متقابلة ، وجامات بيضيه الشكل فيها حيوانات صغيرة أو طيور^(٢) .

وفى العصر الطولونى كانت التقاليد الزخرفية القديمة والقبطية لا تزال تسود صناعة النسيج ، على أن هناك بعض قطع من النسيج عليها زخارف طولونية أو عراقية ظاهرة ، على النحو الذى درسناه فى الكلام عن زخرفة المباني ، أو الذى سندرسه عند دراسة الحفر على الخشب . وفى دار الآثار العربية قطع عديدة أغلبها سميك ومنسوج فيه رسوم طولونية المسحة^(٣) .

(١) راجع : ALY BEY BAHGAT : Les manufactures d'étoffes en Egypte au Moyen Age :

فى مجلة المعهد المصرى بتاريخ ٦ أبريل سنة ١٩٠٣ ، و BECKER : Islamstudien ، ص ١٨٤ ، و WIET :

Précis de l'histoire d'Egypte ، ج ٢ ص ٢١١

(٢) قارن دليل المتحف القبطى لمصر سمكة باشا ج ١ ص ١١٩

(٣) أنظر الورقة رقم ٢٣ وقارن : Musée des Gobelins, Exposition des Tapisseries et Tissus :

du Musée Arabe du Caire (du VII^e au XVII^e siècle) رقم ٥٦ و ٥٨ والورقة رقم ١ ورقم ٥

وقد كتب الدكتور كونل (KÜHNEL) عن قطعتين طولونيتين محفوظتين بالقسم الاسلامي من متاحف برلين؛ في الأولى زخرفة من نوع الطراز الأول من زخارف سامرا (طراز C, D)، وتذكّرنا بالزخارف الحصية في المنزل الطولوني الذي كشف في حفريات دار الآثار العربية^(١). وليست هذه القطعة في حالة جيدة من الحفظ؛ فان زخرفتها قد سقطت في بعض أجزائها؛ ولكن من حسن الحظ أن في متحف ليزج قطعة أخرى من القماش نفسه، زخرفتها أحسن حفظاً، وأكثر ظهوراً.

وأما القطعة الأخرى التي نشرها الدكتور كونل (KÜHNEL) فزخرفتها غير ظاهر فيها المسحة الطولونية.

ولنذكر في هذه المناسبة أن الدكتور كونل يشك في أن المصانع المصرية اشتغلت قبل عصر المماليك بنسج حرير صاف. ويعتقد أن الحرير لم يلعب الدور الكبير إلا في عصر المماليك أنفسهم.

“Ob reine Seidanstoffe in derselben Periode (abbasside-fatimide) in den ägyptischen ateliers überhaupt hergestellt wurden, muss noch sehr fraglich bleiben; Jedenfalls besitzen wir dafür kein sicheres Dokument. Erst in der Mamlukenzeit spielen sie ihre entscheidende Rolle in der Textilindustrie des islamischen Ägypten^(٢)”.

وكان القطن والكتان ينسجان في البلاد المصرية المختلفة، ولا سيما في الدلتا بننيس والاسكندرية وشطا ودمياط وديبق والفرما، كما اشتهرت أيضاً بنسجتهما مدينة البهنسا.

(١) راجع: KÜHNEL: Islamische Stoffe aus Ägyptischen Gräbern، ص ١٧ — ١٨

(٢) أنظر: KÜHNEL: Zur Tiraz-Epigraphik der Abbassiden und Fatimiden (Aus: fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur, Festschrift Max Freiherrn von Oppenheim، ص ٥٩)

أما الأقمشة الحريرية فكانت تصنع فى الاسكندرية وفى دبيق^(١) . وكانت هناك أيضا مصانع للنسيج فى مدينتى احميم وأسيوط اللتين كانتا مركزين هامين لصناعة النسيج فى العصر القبطى ، وكانتا تصدران الى يزنطة والى بابوات روما كثيرا من الأقمشة النفيسة ، التى كان يوهب جزء كبير منها الى الكنائس المسيحية^(٢) .

ومهما يكن من شىء فان فن النسيج لم يطبع فى مصر بطابع إسلامى ظاهر إلا ابتداء من العصر الفاطمى (٩٦٩ - ١١٧١) . وكان العرب منذ الفتح يميلون الى العناصر الهندسية والنباتية فى زخرفتهم . ولم يكن من الصعب إرضائهم فى مصر وسورية ، حيث غلبت الثقافة الهلنستية والتقاليد البيزنطية التى لم تكن الزخرفة الحيوانية شائعة فيها شيوعها فى فارس .

وعلى كل حال فان فى المتاحف الكبيرة والمجموعات الأثرية فى مصر وفى البلدان الأجنبية قطعا عديدة ترجع زخرفتها الى عصر الانتقال من الطراز القبطى الى الطراز الفاطمى ، ويصعب فى بعض الأحيان تمييزها من القطع القبطية ، بينما يندر وجود القطع التى عليها زخارف طولونية بحيث تجعل من اليقين نسبتها الى العصر الطولونى .

(١) راجع : ALY BEY BARGAT: Les manufactures d'Étoffes en Égypte au Moyen

Age ، ص ٤ - ٥

(٢) راجع : VON FALKE: Kunstgeschichte der Seidenweberei ، ج ١ ص ٤٣ - ٥١ ؛

و E. FLEMING: Textile Kunst ، ص ٤٩ - ٥٢

الفصل الثاني

الحفر على الخشب

كانت مصر ولا تزال فقيرة في الخشب ، فان ما يوجد بها من الشجر لا يستخدم خشبه إلا لأعمال النجارة البسيطة ، ومثل ذلك شجر السنط والجميز والزيتون والنبق والسرو .

وبدأت الحكومة منذ قيام الدولة الفاطمية في زرع الأشجار والعناية بالغابات . واذا كان الغرض الأساسي من هذه العناية إنما كان استخراج الخشب اللازم لعمل مراكب الأسطول فان جزءا كبيرا من الخشب المنتج استعمل في الأبنية والأثاث^(١) .

وعلى كل حال فقد كان استعمال الخشب ذائعا في مصر الذبوع كله ، ولا سيما أن جفاف الجو كان يساعد على حفظه في حالة جيدة . ومن ثم عمل التجار على استيراده من الأقطار المجاورة فكانوا يجلبون خشب الأرز والصنوبر من تركيا وسورية ، والآبنوس من السودان ، والتك من بلاد الهند . فضلا عن أن جنوب أوروبا كان مصدرا كبيرا من المصادر التي استمدت منها مصر حاجتها من الخشب^(٢) . واذا صح ما ذكره المقرئى تين أنه كان للخشب أسواق هامة في القسطنطينية منذ العصر الطولوني^(٣) .

(١) راجع : ALY BEY BAHGAT : Les forêts en Egypte : مجلة المعهد المصرى سنة ١٩٠٠

(٢) أنظر : HRYD : Histoire du Commerce du Levant

(٣) الخطط ، ج ١ ص ٢٢٢-٢٢٣

وليس غريبا إذا أن عني المصريون باتقان صناعة النجارة ولا سيما بعد أن مارسوها قرونا طويلة . فتاريخ مزاولتهم إياها يرجع الى عهد أجدادهم المصريين القدماء الذين برعوا فيها براعة يشهد بها ما نراه من تماثيلهم الخشبية النادرة كنمثال شيخ البلد بالمتحف المصرى وكغيره من التماثيل .

وقد ورث الأقباط أسرار هذه الصناعة . ولعبت الأخشاب ذات الزخارف المحفورة دورا كبيرا فى أثاث الكنائس والأبنية القبطية وزخرفتها^(١) .

ولم يستعمل المسلمون الخشب فى مساجدهم بهذه الدرجة من الكثرة، إذ لم يكونوا فى حاجة الى مذبح أو مقاعد أو غير ذلك من أثاث الكنائس . فلم يستعملوا الخشب إلا فى السقوف والأبواب والمنابر والدكك ، وفى عمل أشرطة الكتابة التاريخية أو الزخرفية ، أو فى ربط القوائم والأعمدة بعضها ببعض، وفى صناعة القباب أو تقويتها .

واستعمل الخشب أحيانا فى صناعة محاريب منقولة ، كالمحاريب الثلاثة المحفوظة بدار الآثار العربية ، والواردة إليها من مساجد الأزهر والسيدة رقية والسيدة نفيسة .

وقد وصلت إلينا قطع كثيرة من الخشب ذى الزخارف أصلها من الأبنية أو قطع الأثاث . وأقدم هذه القطع يرجع الى القرن الثامن والتاسع الميلادى . وقد وجد فى القرافة القديمة بالقسطاط حيث كان يستعمل — بعد كسره من الأبنية والأثاث — لمنع انهيار الأتربة فى المدافن .

(١) أنظر : دليل المتحف القبطى لمرفس صموئيل باشا ، ص ١٤٥ وما بعدها .

وطبيعى أن نشاهد التقاليد القبطية فى صناعة هذه الأخشاب تتطور شيئاً فشيئاً لتصبح صناعة إسلامية حقّة؛ فانه لما كان العرب الفاتحون لا تقاليد فنية عندهم، ولم يكن منهم الفنانون الذين ينافسون الصناع الوطنيين أو يقضون عليهم فقد كانوا من الحكمة والكياسة بحيث أقبلوا على استخدامهم غير عابئين ببقائهم على الدين المسيحى أو باعتناقهم الاسلام .

وقد وصل الينا من عصر الانتقال (من القرن السابع الى التاسع) قطع زخرفتها مكوّنة من أوراق وعناقيد عنب وغير ذلك من النقوش العزيزة على الفن الهلينيستى، وفنون الشرق المسيحى^(١). وفى دار الآثار العربية قطع من هذا العصر كتب الأستاذ (PAUTY) عن بعضها^(٢).

وترى فى زخارف هذه القطع فروع العنب وعناقيده . وفى القسم الاسلامى من متاحف برلين قطعة من هذا النوع عليها رسوم دقيقة^(٣). وتظهر الكتاب الكوفية فى هذا العصر؛ ولكن حروفها لا تصل فيه الى ما وصلت اليه بعد ذلك من أشكال زخرفية جميلة^(٤).

ومهما يكن من شىء فان تطوّر الطراز القبطى فى صناعة الخشب الى الطراز الاسلامى البحث يقف فى العصر الطولونى غير قادر على مقاومة تيار

(١) قارن : DIMAND : An Arabic Wood-carving of the Eighth Century فى كراسات متحف

المطروبرليان (نوفمبر سنة ١٩٣١) ص ٢٧٢—٢٧٣

(٢) راجع : PAUTY : Catalogue Général du Musée Arabe, Les bois sculptés

(٣) قارن : R. ETTINGHAUSEN : Ägyptische Holzschnitzereien aus Islamischer Zeit

فى مجلة متاحف برلين Berliner Museum سنة ١٩٣٣ ص ١٨

(٤) راجع : JEAN-DAVID WEILL : Catalogue Général du Musée Arabe, Les bois

à épigraphes لوحة رقم ٢٠١

أسيوى جارف ، ولا غرو فان الطولونيين قد تأثروا بسامرا وبالفن العراقى فى هذا الميدان ، كما تأثروا بهما فى العمارة وفى زخرفة المباني .

وتملك دار الآثار العربية وبعض المتاحف والمجموعات الأثرية المصرية والأجنبية تربيعة من الخشب الطولونى مصدرها إما المسجد الجامع أو القصور والأبنية الطولونية . ومن السهل تمييزها لأن ما عليها من زخرفة محفورة بعمق فى الخشب تذكرنا بزخارف الطراز الأول من سامرا (أنظر اللوحات رقم ٣١ - ٣٣) .

والأخشاب الطولونية تمثل طراز الحفر منحرف الجوانب ، وتظهر فيها الصناعة الطولونية التى تخلق زخرفة من بضعة فروع وخطوط حلزونية تغطى الأرضية كلها ، ويحبلى فيها الأبداع والبراعة النادرة . وقد يغطى التربيعة من الخشب الطولونى رسم تخطيطى ، أو آخر موضوعاته نباتية تحيط به أشربة من أقراص صغيرة محفورة ، أو فروع مستديرة ، أو مربعات ، أو أشكال مستطيلة .

وفى متحف اللوفر بباريس قطعة من تربيعة من الخشب يرجع عهدها الى العصر الطولونى . وتمثل زخرفتها طائرا تقليديا ، جناحاه وساقاه على شكل فروع نباتية ونقوش حلزونية الشكل^(٢) ، كما أن فى دار الآثار العربية قطعة تمثل زخرفتها عصفورين متقابلين^(٣) (أنظر اللوحة رقم ٣٢) .

(١) راجع : ARNOLD & GROHMANN: The Islamic Book ، ص ١٧ و ١١٢

(٢) أنظر : MIGEON: Manuel ، ص ١٠٦ شكل ٢٨٨ - ٢٨٩ ، و STRZYGOWSKI: Altai-

Iran und Völkerwanderung ، ص ٩٠ شكل ٨٦

(٣) وجد الأستاذ ديتز ERNST DIEZ فى مسجد بجزيرة البحرين أعمدة خشبية عليها زخارف من نوع الزخارف الطولونية

وطرازي به (C) ود (D) من زخارف سامرا ، أنظر مقاله : Eine Schütische Moschee-Ruine auf der

Insel Bahrein, Beiträge zur Kunst des Islam (Festschrift Sarre, Jahrbuch der

Asiatischen Kunst 1925) ص ١٠٤ و ١٠٥ أشكال ٨٧ ، ٨٦

على أن في الأخشاب الطولونية أحياناً تقاليد قبطية ظاهرة مما يثبت شيئاً من المواصلة والمداومة في الفن المصري، دون إنكار التأثير العراقي الكبير الذي يميز هذا الفن في خلال العصر الطولوني .

وتفودنا الى هذه النتيجة أيضاً التماثيل الخشبية التي اتخذها نهارويه ، والتي لا نعرف عنها إلا ما ذكره المقرئى عن وصف "بيت الذهب" من أن نهارويه « جعل فيه على مقدار قامة ونصف صوراً في حيطانه بارزة من خشب معمول على صورته وصور حظايا والمغنيات اللاتي يغنينه بأحسن تصوير وأبهج تزويق^(١) » .

ولكن عبارة المقرئى لا توضح هل كانت هذه التماثيل بارزة كلها ويمكن فصلها عن الجدران ، أو كانت منقوشة عليها بالبارز وتكون جزءاً لا يتجزأ منها . ولكن الفرض الأول أكثر احتمالاً ؛ لأن المقرئى يضيف على عبارته سالفه الذكر أن نهارويه « جعل على رؤوس هذه التماثيل الأكاليل من الذهب الخالص الأبريز الرزين والكواذن المرصعة بأصناف الجواهر وفي آذانها الأجراس الثقال الوزن المحكمة الصنعة وهي مسمرة في الحيطان ولونت أجسامها بأصناف أشباه الثياب » .

وليس مستحيلاً أن تكون هذه التماثيل منقولة عن تماثيل أخرى تحدثنا المصادر التاريخية عن وجودها في سامراً^(٢) ؛ ولكننا نظن أننا لسنا في حاجة الى أن نذهب الى هذا الحد ؛ بينما نستطيع أن نرى النماذج التي يصح أن

(١) خطط المقرئى ج ١ ص ٣١٦ . تارن : ARNOLD : Painting in Islam ، ص ٢٤

(٢) تارن : WIET : Précis de l'histoire d'Egypte ، ج ٢ ص ١٦٢

تكون هذه التماثيل قد أخذت عنها فى مصر الفرعونية أو القبطية ، ويكفى لترجيح هذا رأى مشاهدة ما فى المتاحف من تماثيل مصرية قديمة من الخشب المنقوش^(١) .

وفضلا عن ذلك فقد كان فى مصر الاسلامية تماثيل قبل إنشاء سامرا ، أو على الأقل قبل قدوم ابن طولون واليا عليها^(٢) .

ومهما يكن من شىء فانه من الخطأ أن نزن أن كنوز مصر الفرعونية كانت مجهولة فى العصور الوسطى . ففى اعتقادنا أن أكثر أحاديث الكنوز التى ترد فى كتب التاريخ والأدب عن مصر قد تكون اكتشافات أثرية .

بقى علينا أن نشير الى الأخشاب الطولونية ذات الكتابات ، فان للجامع الطولونى طراز من الخشب تحت السقف بأعلى الجدران ، عليه كتابة من آيات قرآنية حروفها من الكوفى البسيط المعاصر لبناء الجامع . وقد نقشت هذه الحروف بارزة فى الألواح الخشبية ، وليست قطعاً منفصلة ومسمرة فى الخشب كما ظن كوربت بك^(٣) . وقد زعموا طويلاً أن القرآن كله كان مكتوباً فى الأزار ولكن كوربت بك نفى احتمال ذلك مثبتاً من عدد حروف القرآن وطول الأزار أن هذا لا يمكن أن يسع أكثر من $\frac{1}{17}$ من القرآن الكريم^(٤) .

(١) تارن : H. FEHNHEIMER : Die Plastik der Ägypter ، ص ٢٦ ، و The Art of Egypt ، through the Ages edited by Sir Denison Ross. ، ص ١١١ شكل ٢ ، ص ١٣٧ شكل ٢ ، ص ١٢٨ شكل ١ ، و BUTLER : Islamic Pottery ، ص ٢٤

(٢) راجع : IBN SA'ID : Fragmente aus dem Mugrib (éd. Vollers) ، ص ٢٨

(٣) أنظر : CORBETT BEY : Life and Works of Ahmad Ibn Tulun فى مجلة الجمعية الملكية الاسيوية (Journal of the Royal Asiatic Society) سنة ١٨٩١ ص ٥٢٧ ، وتارن : HERZ BEY : Catalogue Raisonné du Musée Arabe الطبعة الثانية ص ٤٦٦ ، و G. MIGEON : Manuel ، ص ١٦٦

(٤) أنظر : تاريخ ووصف الجامع الطولونى لمكوتى ص ٥٠

وكتابات الجامع الطولوني ليس فيها عناصر زخرفية فهي نموذج مما كان عليه الخط الكوفي قبل تطوره. والمعروف أن الحروف الكوفية لم يكن لها في القرن التاسع الميلادي المسحة الزخرفية التي اكتسبتها في العصور التالية؛ فانها كانت لاتزال الحروف المربعة ذات الزوايا، بالرغم من أن الكوفي المشجر ثابت وجوده في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، كما يتبين من شاهد قبر محفوظ بدار الآثار العربية وتاريخه ٢٤٣ هجرية (٨٥٧ م)^(١). وفضلا عن ذلك فقد لاحظ فلوري (S. FLURY) إستعداد الحروف للتحوّل الى زخرفة في كتابة صغيرة تحيط بأحد الشبايك الحصية المخزّمة الموجودة في الجامع الطولوني^(٢).

وإننا في هذه المناسبة نشير بكلمة موجزة الى تطوّر الخط العربي.

في القرن الأول الهجري استعمل في الكتابة على المباني والأحجار والنقود خط مربع ذو زوايا نسب الى مدينة الكوفة، التي كانت مركزا هاما للحياة العقلية قبل بناء بغداد. بينما استعمل الخط المستدير في الكتابة على الرق. ولعل وجود الزوايا في حروف الخط الكوفي وغيابها في الخط المستدير راجع الى طبيعة المواد التي اصطلح على أن يستعمل فيها كل منهما؛ ولكن من المحتمل جدا أن يكون القوم أرادوا أن يجعلوا الكوفي خطا رسميا له المقام الأول، كما يظهر من استعمالهم إياه في كتابة القرآن الكريم حتى على الرق وعلى الورق بعد انتشار صناعته في الممالك الإسلامية.

وفي القرن الثاني للهجرة يزداد الفرق بين الخطّين، وتظهر خصائص كل منهما واضحة جلية. وفي آخر هذا القرن تظهر صناعة الورق، ولكنها لا تنتشر

(١) أنظر: الورقة رقم ٢٠

(٢) راجع: مقال الأستاذ FLURY في مجلة Syria سنة ١٩٢١ ص ٢٢٢

فى العالم الإسلامى إلا ببطء، حتى أنها لا تصل الى مصر قبل منتصف القرن الثالث الهجرى .

ومهما يكن من شىء فإن الكتابة المستديرة على الرق والبردى والورق أخذت تتطور فى العصور التالية حتى وصلت من الإبداع ومن الأهمية الى الدرجة التى بلغتھا الآن، حيث تعرف بالخط النسخى .

أما الكتابة الكوفية فقد سلكت طريقا سار بها الى أناقة زخرفية فائقة بما زينت به سيقان حروفها من رسوم نباتية، ونقوش هندسية، ولكن شكل هذه الحروف مالبث أن بدأ فى الاضمحلال والفساد، حتى اختفت فى القرن السابع (الثالث عشر الميلادى) .

ولكنها كانت لا تزال فى القرن الثالث خالية من أى مسحة زخرفية ظاهرة . وكان طبيعيا أن تتطور لعلاج عيوبها، والخضوع لقواعد الزخرفة الإسلامية التى تتطلب تقسيما متساويا للرسوم والنقوش على الأرضية المراد زخرفتها . فبدأ الخطاطون يملأون بالفروع النباتية المنطقة العليا من الكتابة، كما يظهر فى اللوح التذكارى بالجامع الطولونى، وفى شواهد القبور التى ترجع الى هذا العصر^(١) .

وفى القرن الرابع الهجرى ولا سيما منذ اعتلى الفاطميون عرش مصر زاد الميل الى زخرفة الخط الكوفى، وتزيين سيقان الحروف برسوم وريقات شجر، وبلغ هذا الميل أقصاه فى آخر القرن الرابع وفى القرن الخامس .

(١) أنظر اللوحين رقمى ٢٠ و ١٠

ولكن بدأت حركة في القرن السادس ترمي إلى استعمال الكتابة المستديرة في نقوش الأبنية . وكان حكم الأيوبيين (١١٦٨ - ١٢٥٠ م) إيذاً بانتهاء الخط النسخي^(١) .

بقى علينا قبل أن نختم الكلام على الخشب الطولوني أن نشير إلى الأثر الذي كان لصناعته على الأخشاب الفاطمية في القرن التالي^(٢) ، كما يتبين من باب جامع الحاكم ، حيث أكثر التريعات الخشبية تزيينها زخارف نباتية عميقة الحفر وظهر فيها تأثير الصناعة الطولونية^(٣) .

(١) راجع : دائرة المعارف الإسلامية ، ج ١ ص ٣٨٧ - ٣٩٩ من النسخة الفرنسية وما تشير إليه من مراجع يحسن أن تضاف إليها المؤلفات الحديثة لفلوري FLURY وجورج مارسه G. MARÇAIS وليفى بروفنسال LÉVI-PROVENÇAL راجع أيضاً كتاب انتشار الخط العربى لعبد الفتاح عبادة ثم مذكره الدكتور KÜHNEL في مقاله عن مراجع الفنون الإسلامية Kritische Bibliographie ص ١٤٥ وما بعدها .

(٢) أنظر : Die islamische Kunst : KÜHNEL ، ص ٤٠٦ وما بعدها ؛ و : GLÜCK UND DIEZ : Die Kunst des Islams ، ص ٢٧

(٣) أنظر : PAUTY : ibid ، اللوحات رقم ٢٣ - ٢٥ و ص ٣٠ - ٣١

الفصل الثالث

الخزف

لا تزال دراسة الخزف الاسلامى صعبة بما فيها من مسائل غامضة ،
 وأخرى كثر حولها الجدل والخلاف مما لا نريد أن نعرض له هنا؛ فان أصول
 هذه الصناعة والتأثيرات المختلفة التى لعبت فى تطورها دورا هاما ولا سيما التأثير
 الساسانى، وتأثير الشرق الأقصى، وكذلك موطن البريق اللامع المعدنى (lustre)
 وأسرار صناعته ، كل ذلك درسه مؤرخو الفنون كل على مذهبه . فنحن نريد
 الآن أن نقنصر على مصر حيث كانت لحفائر دار الآثار العربية فى القسطنطينية
 نتائج باهرة نشرها المرحوم على بك بهجت والأستاذ فليكس ماسول
 (FELIX MASSOUL) فى مؤلف عنوانه (La Céramique Musulmane de l'Egypte)
 يعتبر — بالرغم مما فيه من أخطاء — مجموعة نفيسة من الوثائق الدراسية .

وقد وصف لنا بهجت بك وزميله فى كتابهما هذا نوعا من الخزف أرجعاه
 الى ما قبل العصر الطولونى . على أن المسحة الأولية فى هذا الخزف ،
 والأشكال غير الأنيقة التى تتخذها مصنوعاته ثم بريقه المعدنى غير الواضح —
 كل هذا يؤيد الذين يزعمون أن القسطنطينية لم تكن لها صناعة خزفية حقة قبل
 العصر الطولونى ^(١) .

(١) تارن : M. PÉZARD : La céramique archaïque de l'Islam ، ص ٤٤ ؛ و MIGEON :

Manuel ، ص ٢٧٢

وليس هناك من شك في أن الخزف المصرى فى العصر القبطى كان أقل جودة من الخزف الإسلامى . ولن نبلى من التعصب لمصر الى أن نوافق الأستاذ بىلر (BUTLER) فيما ذهب اليه من أن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى (lustre) كان مهدها ضفاف النيل حيث نشأت ، ثم نمت وترعرت فى العصر الإسلامى .

وقد عقد الأستاذ بىلر فصلا شيقا من كتابه "الخزف الإسلامى" (Islamic Pottery) للكلام عن حالة الفنون المصرية حين فتح العرب مصر فى القرن السابع ، وذهب الى أن هذه الفنون كانت لا تزال حية فى آخر العهد الرومانى ، وأن العرب أخذوا كثيرا من تقاليدها . وختم بىلر الفصل المذكور بالعبارة الآتية :^(١)

"Enough has been said to refute the general theory that towards the end of the Roman dominion the fine arts in Egypt were utterly decated or dead. It has been shown, on the contrary, that as a whole they preserved much of their ancient vitality and several instances have been given of art in various forms transmitted in full vigour from the Roman to the Arab epoch".

بيد أنه لا يسعنا إلا أن نلاحظ ضعف حججه كلما نتحدث عن الخزف

فى الفصل المشار اليه وترك بقية الفنون الفرعية الأخرى كالزجاج والنسج . ومهما يكن من شىء فأننا لا نملك أى دليل على وجود خزف ذى بريق معدنى فى القسطنطينية قبل القرن التاسع ، ولا سيما قبل العصر الطولونى فى نهاية هذا القرن . وليست هناك أى قطعة أثرية تثبت يقينا أن ذلك البريق المعدنى كان معروفا قبل الإسلام^(٢) .

(١) أنظر : BUTLER : Islamic Pottery ، ص ٢٢

(٢) أنظر : HOBSON : A Guide to the Islamic Pottery of the Near East ، ص XV ،

و C. J. LAMM : Mittelalterliche Gläser ، ص ١١١

ويمتاز نوع الخزف الذى ينسبه الى العهد الطولونى على بك بهجت والمسيو ماسول فى كتابهما سالف الذكر بأنه أرق طينة من النوع الذى ينسبانه إلى ما قبل العصر الطولونى، كما يمتاز بزخارفه ذات البريق المعدنى ذى اللون الأصفر أو الزيتونى على أرضية بيضاء أو "كريم".

ولكن تلك المميزات نفسها هى مميزات خزف عثر عليه فى سامرا وفى الرى، وفى سوزا (SUSE)، وفى قلعة بنى حماد^(١)، وفى مدينة الزهراء^(٢). وقد يظهر كل ذلك غريبا فى بادئ الأمر، ولكنا قد نستطيع تحديد العلاقات بين هذه المراكز الصناعية المختلفة.

أما سامرا فقد كانت كما رأينا عاصمة للخلافة العباسية من سنة ٨٣٦ إلى سنة ٨٨٣، ويرى الدكتور زرة (Dr. SARRE)، والدكتور كونل (Dr. KÜHNEL) أن صناعة الخزف ذى البريق المعدنى نشأت فى العراق. وذهب زرة إلى أن ذلك كان فى سامرا نفسها. ولكن كونل لاحظ أننا لم نجد فى أطلال سامرا بقايا أفران من خزف أو قطعاً أصابها التلف فى الأفران، فضلا عن أنه يوجد بين هذا النوع من الخزف الذى ينسب إلى سامرا قطع يرجع تاريخها إلى ما بعد تخريب هذه العاصمة. ومن ثم ذهب كونل إلى أن بغداد كانت موطن

(١) راجع: G. MARÇAIS: Les poteries et faïences de la qal'a des Beni Hammad

(٢) راجع: MIGNON: Manuel، ج ٢ ص ١٦٩ - ١٧٦ و ١٨٣؛ و G. MARÇAIS: Manuel،

ج ١ ص ٢٨٩ و ٢٩٠؛ و R. KOEHLIN: A propos de la céramique de Samarra فى مجلة Syria

سنة ١٩٢٦ ج ٣ ص ٢٣٨؛ و WIET: L'Exposition d'Art Persan à Londres، فى مجلة Syria

سنة ١٩٣٢ ص ٨٤ وما بعدها؛ و ALY BEY BARGAT ET F. MASSOUL: ibid، ص ٤٧؛

و R. VELAZQUEZ BOSCO: Medina Azzahra y Alamiya (Madrid 1912)؛ و R. VELAZQUEZ

F. SARRE: Die Keramik؛ و BOSCO: Excavaciones en Medina Azzahra (Madrid 1924)

von Samarra

هذه الصناعة ، ولا سيما أن المصادر التاريخية كثيرا ما تتحدث عن مدينة المنصور كمركز هام لصناعة الخزف والفخار^(١) .

ولاحظ كونل أيضا أن هناك بين ما نجده في القسقاط من أنواع الخزف العديدة قطعاً لا شك في تبعيتها للنوع الذي ينسب إلى سامرا . واستنبط من ذلك أنها لابد أن تكون قد استوردت من العراق ، بينما نجد في أطلال القسقاط قطعاً أخرى ذات بريق معدني أكثرها ذو لون واحد وتمتاز بطينتها التي تميل إلى الاحمرار ، وبميناها الرقيقة . وأما زخرفتها فأخوذة عن زخارف القطع الواردة من العراق^(٢) .

“Unter den Tausenden von Lüster-Scherben, die in den Schutthügeln von Alt-Cairo zutage kamen, sondert sich der Samarra-Typus ohne Weiteres ab, wenigstens für den, der für keramische Eigenart überhaupt Verständnis besitzt. Es gibt keine nachweislich ägyptische Ware, die auch nur annähernd denselben Ton und dieselben Glasuren zeigt, so dass auch hier Import vorliegen muss. Aber die Situation ist insofern von der in Persien verschieden, als hier sogleich eine heimische Fabrikation einsetzt, die die landfremde Fayence bald verdrängt. Wir begegnen unter den einwandfrei ägyptischen, stets einfarbig lüstrierten Fragmenten, die einen rötlichen Scherben und an den Aussenseiten der Gefässe eine auffallend dünn gestrichene Glasur zeigen, solchen, die in ihren Motiven unzweifelhaft der importierten Gattung nachgeahmt und allerfrühestens in IX Jahrh. entstanden sind.”

(١) راجع : Kühnel : Die Abbassiden Lusterfayencen في مجلة Ars Islamica ، ج ١٠ ص ١٥٢ ، و Hobson : ibid ، ص ٢

(٢) أنظر : Kühnel : ibid ، ص ١٥٠ - ١٥١ ، راجع : Kühnel : Islamische Kleinkunst ، ص ٧٨ ، و Demand : Handbook ، ص ١٥٢ وما بعدها .

وأكبر الظن أن الفضل في نقل هذه الصناعة من العراق الى مصر راجع الى ابن طولون . وليس بعيدا أن يكون قد أتى معه من العراق بنماذج من الخزف العراقي ، أو بصناع عملوا على إحياء صناعتهم في مصر .

على أن هناك فريقا من العلماء — وعلى رأسهم فنييه (VIGNIER) ، وبيزار (PÉZARD) ، وككلان (KOECHLIN) يزعمون أن بلاد إيران ، ولا سيما مدينة الري ، كانت موطن صناعة الخزف الاسلامية الأولى ، وأن الخزف ذا البريق المعدني قد أخذه المصريون في العهد الطولوني عن إيران ، إما مباشرة أو عن طريق سامرا . وهم يرون كذلك أن هذا الخزف قد انتقل من العراق الى شمالي أفريقية والى الأندلس إما مباشرة، أو عن طريق مصر .

أما السبل الى انتقال هذه الصناعة الى الأنحاء المختلفة في الامبراطورية الاسلامية فقد كانت طرق التجارة ورحلات الصناع والفنانين^(٢) .

ومهما يكن من شيء فإن الحجج التي يدلي بها الدكتور كونل لاثبات نشأة البريق المعدني (lustre) في العراق أدغم من حجج غيره من العلماء ، حتى أن كثيرين من مؤرخي الفنون الاسلامية يميلون في الوقت الحاضر الى الأخذ برأيه^(٣) .

ويعتقد على بك بهجت والمسيو ماسول أنه بالرغم من أن أوجه الشبه كثيرة بين المنسوب الى سامرا وبين الخزف الطولوني، فإن هذا الأخير له

(١) راجع : المنصر الذي كتبه ككلان KOECHLIN من الجدال الذي يدور حول نشأة البريق المعدني في La céra-mique musulmane du Musée du Louvre ، ص ٩٢ — ١٠٥ ؛ ومقال الدكتور كونل في مجلة . Ars Islamica

(٢) أنظر : إشارة الأستاذ بريجز BRIGGS الى نقل الصناع بالأقطار الاسلامية المختلفة ، في كتاب The Legacy of Islam ، ص ١٥٧ ؛ وراجع : كتاب البلدان لليقوي ، ص ٣٦٤

(٣) تارن : DIMAND : Handbook ، ص ١٥٢

خصائصه، كما أن في زخارف الخزف العراق شيئا من التكلف ، وفي ألوانه تناسقا وتناسبا كبيرا بين الذهبي والأرجواني والبرونزي^(١) .

ولا ريب في أن هذا يؤيد ما يذهب اليه كونل من أن الخزف العراقى كان يرد من سامرا ويقلد في مصر .

وليس خفيا ما يلاقيه الباحثون من صعوبة في سبيل الوقوف على أسرار صناعة الخزف . وقد حاول على بك بهجت والمسيو ماسول أن يأتيا بمضمون ما يعرفانه من النصوص العربية في هذا الموضوع كقائمة لأبحاثهما الخاصة في كتابهما سالف الذكر . على أن النصوص التي عثرا عليها كانت من الناحية الكيميائية الصناعية قليلة الأهمية . وقد علا ذلك بأن الأصل في تعلم المهن في الشرق إنما كانت التجارب فقط ، وأن أسرار الصناعات لم تكن تدون بل كانت تنقل شفاهيا وعمليا ، ومن ثم كانت ندرة النصوص وتشتتها .

ولكن حادثا جديدا في عالم البحث والتأليف يؤذن بتذليل كثير من الصعوبات التي تقف دون دراسة الخزف الاسلامى ونعنى بهذا الحادث كشف الأستاذ الألماني ريتير (RITTER) مخطوطين من كتاب ألفه بالفارسية في تبريز سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠١ م) أبو القاسم عبد الله بن على بن محمد أبي طاهر القاشانى ، وسماه "جواهر العرايس وأطياب النفائس" .

والكتاب المذكور قسيمان : يبحث الأول في الأججار النفيسة والمعادن وخواص كل منها وقيمتها ، ويبحث الثانى في العطور وتركيبها . ولكن ما يهمننا منه بنوع خاص إنما هى خاتمته التى تبحث في صناعة الخزف .

(١) راجع : La céramique musulmane de l'Egypte ، ص ٤٧

ويزيد فى أهمية هذه الخاتمة أن مؤلف الكتاب عالم من قاشان مركز صناعة الخزف فى بلاد إيران ، وأنه كتبه فى تبريز حيث ازدهرت هذه الصناعة ولا سيما فى نفس العصر الذى صنف فيه الكتاب .

وقد فطن الى فائدة الخاتمة المذكورة أربعة من العلماء الألمان المشتغلين بدراسة الفن الاسلامى فطبعوها وترجموها الى الألمانية ، وعلقوا على نصوصها فى منشورات القسم التركى من المعهد الألمانى للآثار فى سنة ١٩٣٥^(١) .

نعود بعد هذا الى الخزف الطولونى فنذكر أن على بك بهجت والمسيو ماسول يظنان أن فى القطع التى يحسبونها طولونية أماره (ماركة) تميزها . وتتلخص فى دوائر ثلاث ذات مركز واحد ، فى الدائرة الداخلية خطوط لولبية ويقع صغيرة مثلثة الشكل ، بينما الدائرة الوسطى مكونة من خط سميك ، والدائرة الخارجية من خط رفيع ، وهذه الدوائر ذات المركز الواحد موزعة بطريقة نظامية زخرفية ، وتفصلها أرضية تزينها خطوط صغيرة متوازية أو مقوسة قليلا وفيها يقع صغيرة مستديرة^(٢) .

ولكن فى اعتقادنا أن فى اعتبار هذه الزخرفة أماره للخزف الطولونى شيئا من الغلو فان هناك خزفا طولونيا ليست فيه هذه الزخرفة ، أو فيه زخارف أخرى^(٣) ، أو عليه زخرفة كائيه^(٤) ، فضلا عن أن على بك بهجت والمسيو ماسول

(١) راجع : H. RITTER, J. RUSKA, F. SARRÉ, R. WUNDERLICH : Orientalische Stein-
bücher und Persische Fayencetechnik (Istanbuler Mitteilungen Herausgegeben von
der Abteilung Istanbul des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches, Heft 3).

(٢) أنظر : ALY BÉY BAHGAT ET F. MASSOUL : ibid ، ص ٤٣

(٣) أنظر : M. PÉZARD : ibid ، اللوحة رقم ١٢٣ شكل ١

(٤) أنظر : PÉZARD : ibid ، اللوحة رقم ١٢٦ شكل ٢

لاحظا ان هذه الخزارف التي يحسبانها إشارة للخزف الطولوني موجودة على صور قبطية بالمتحف المصرى^(١) .

أما رسوم الحيوانات على الخزف الطولوني فتقليدية جدا ؛ كما أن الرسوم الآدمية ليست إلا رسوما أولية تحددها بضعة خطوط ، والعيون فيها مستديرة أو لوزية الشكل بينما الأنف يمثلها خطان عموديان متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم إن لم يكن هناك خط صغير يمثله ؛ والزخرفة النباتية مكونة من أغصان نخل وأوراق شجر مدببة .

وفي أكثر القطع الخزفية الطولونية خط يحيط بالخزارف الرئيسية فيكون منطقة تزين ما يخرج عنها بقع ثلاثية الشكل أو دوائر صغيرة في وسط كل منها نقطة^(٢) .

وفي بعض القطع الطولونية خزارف تمثل أشخاصا لهم قبعات مدببة فارسية الأصل^(٣) . وقد كتب الأستاذ پيزار (M. PÉZARD) عن قطعة عليها إنسان يحمل علما^(٤) .

وفي دار الآثار العربية صحنان من خزف ذى بريق معدنى قد يكونا استوردا من العراق أو صنعا في الفسطاط في أواخر القرن التاسع الميلادى تقليدا للخزف العراقى فى سامرا . أما الصحن الأول ففيه خزارف هندسية صفراء وسمراء ، وعلى أرضيته البيضاء النقط المعروفة فى زخرفة الخزف العراقى بسامرا^(٥) ، بينما

(١) تارن : رقم ١١٢٠ بالمتحف المصرى .

(٢) راجع : ibid : ALY BEY BARGAT ET F. MASSOUL : ص ٤٣ — ٤٤

(٣) أنظر : ibid : PÉZARD : اللوحين رقم ١١٤ و ١١٧

(٤) أنظر : PÉZARD : اللوحة رقم ١١٤

(٥) تارن : Die Keramik von Samarra : من اللوحة ١٤ الى ١٦

تمثل زخارف الصحن الثانى قاربا صغيرا بأدواته ومقاذيفه وأعلامه ، ونحتنه رسوم ثلاث سمكات تجرى فى الماء (انظر اللوحتين رقمى ٢٥ و ٢٦) .

هذا وقد كان فى مصر بطبيعة الحال الى جانب صناعة الخزف ذى البريق المعدنى صناعة الفخار غير المطلى على النحو الذى عرف على ضفاف النيل منذ قديم الزمان ، والذى لا يزال معروفا حتى اليوم .

ولن يفوتنا قبل أن نختتم هذا الفصل أن نشير الى أن المسيو أولمير (OLMER) نسب الى العصر الطولونى ، فى كتابه عن شبابيك القلل بدار الآثار العربية ، نوعا منها أسماه مؤقتا الطراز الأول ، ويشمل شبابيك فتحاتها تكون زخارف تشبه الزخارف الطولونية على الخشب^(١) .

(١) راجع : P. OLMER : Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, les Filtres de :

gargoulettes ، ص ٧

الفصل الرابع

التصوير

ليس هنا مجال الحديث عن الصور الحائطية في قصر عمر أو في سامراء،
فإن البنائين والفنانين الذين شيدوا بشرق الأردن في القرن الثامن ذلك الإيوان
الذي يعرف باسم قصر عمر - ايتخذاه أحد الخلفاء الأمويين مقراً للهوى وراحته -
كانوا سوريين أثرت فيهم التقاليد الصناعية والأساليب الفنية البيزنطية التي
كانت تسود في سوريا منذ زمن طويل، وإن كانوا من ناحية أخرى قد تأثروا
ببعض عناصر الفن الإسلامي وبالوسط الشرقي الذي كانوا يعيشون فيه وبيعهض
الأساليب الفنية الساسانية التي كانت موجودة في هذا الوسط الشرقي^(١).
وكذلك الخلفاء العباسيون الذين نقشتم لهم في قصورهم بسامراء في القرن
التاسع الصور الحائطية البديعة التي لم يصل البنا منها لسوء الحظ إلا ما عثرت
عليه البعثة الألمانية في حفرياتهما وكتب عنه الدكتور هرتزفيلد^(٢)، نقول إن هؤلاء
الخلفاء العباسيين استخدموا فنانين غير مسلمين، أو فنانين مسلمين أخذوا جل
أمرار صناعتهم وثقافتهم الفنية عن إيران، وعن بلاد المسيحية الشرقية.
وأكبر الظن أن فن تصوير الكتب وتذهيبها ظهر في العراق في خلال القرن
التاسع الميلادي، ولكن شرح ذلك كله لا يدخل في دائرة هذا البحث^(٣).

(١) راجع مقال AMBA في دائرة المعارف الإسلامية، ج ١ ص ٣٤١ - ٣٤٣ والتعل الذي مقسده كزول
CRESWELL الكلام عن نصير عمر في كتابه Early Muslim Architecture، ج ١

(٢) راجع : HERZFELD : Die Malereien von Samarra

(٣) راجع الفصل الأول من كتاب التصوير عند الفرس للدكتور زكي محمد حسن.

وعلى كل حال فبالرغم مما نراه فى المصادر الأدبية والتاريخية من إشارة الى كتب مصورة فى القرنين التاسع والعاشر ، فان أقدم ما نعرفه من الصور المصغرة فى الكتب (miniatures) يرجع الى آخر القرن الثانى عشر والنصف الأول من القرن الثالث عشر، وينسب الى مدرسة بغداد .

وقد ذهب الأستاذ ساكسيان الى أن صوراً فى مخطوط من كلية ودمنة بمكتبة يلدز باستانبول ترجع الى النصف الأول من القرن الثانى عشر، وتنسب الى مدرسة فى شرق إيران^(١) ، ولكن أكثر مؤرخى الفن الاسلامى لا يقرّونه على هذا الرأى ، بل يعتقدون أن الصور المذكورة لا يمكن إرجاعها الى ما قبل القرن الرابع عشر^(٢) .

ومهما يكن من شىء فان الصور المذكورة وتلك التى تنسب الى مدرسة بغداد مصدرها سورية أو العراق أو إيران . ومن ثم ظن القوم طويلاً أن فن التصوير لم يزدهر إلا فى تلك الأقاليم متأثراً بالتعاليم الفنية التى أخذها العرب عن المانويين واليعاقبة والصينيين . وظلوا لا يفكرون فى مصر كهده لمدرسة من مدارس التصوير الاسلامى حتى كان الاكتشاف المشهور فى الفيوم ، ذلك الاكتشاف الذى أثبت وجود صور مصغرة إسلامية ترجع الى آخر القرن التاسع ، والى القرنين العاشر والحادى عشر . وهى محفوظة الآن فى المكتبة الأهلية بـقينا . وقد كتب عنها الأستاذ جروهمان (GROHMANN) وعلّق عليها تعليقا علميا وافيا^(٣) .

(١) راجع : SAKISIAN : La Miniature persane ، من ٤ وما بعدها .

(٢) راجع : BASIL GRAY : Persian Painting ، ص ٣٦ .

(٣) راجع : ARNOLD & GROHMANN : The Islamic Book ، ص ٣ وما بعدها ؛ و FRIMMEL :

Zum Funde von El Fayum (Zeitschrift für Kunst, und Antiquitätensammler II (Leipzig 1885) ، ص ٢٤٢ .

ولكننا نودّ قبل أن نبدأ في درس هذه الصور أن نقول كلمة عما يسمونه
تحرّيم التصوير في الاسلام؛ فقد زعم كثيرون من المستشرقين ومؤرّخي الفنون
الجميلة أن القرآن حرّم رسم الصور وصناعة التماثيل . ولكن نظرة في الكتاب
الكرّيم ، وفي كتب التفسير، وفي أسباب النزول كافية لأن تثبت أن هذا
الزعم باطل لا أساس له .

وبالرغم من أن الأستاذ أرنولد في كتابه عن التصوير في الاسلام عقد
فصلاً طويلاً للحديث عن هذا الموضوع وأثبت بطلان ما يزعمه هؤلاء
المستشرقون^(١) ، فإن فرنسا قديراً من علماء الآثار الاسلامية كتب في مؤلف
حديث له أن القرآن لم يحرم إلا تصوير ما له ظل وبالحرى عمل التماثيل^(٢) !

وقال فريق من المستشرقين إن تحرّيم التصوير في الاسلام إنما جاء
في الحديث . وما كنا نعترض على هذا القول لولا أن أصحابه ذهبوا الى أن
الشيعة لا تحترم هذا الحديث . ولذا ازدهرت صناعة التصوير في فارس
حيث يسود المذهب الشيعي^(٣) . وهذا باطل لا أساس له ؛ فان النحت
والتصوير مكروهان عند علماء الشيعة كرههما عند أهل السنة ، وإن كان الشيعيون
لا يعترفون بما لدى السنيين من كتب الحديث ، فان لهم كتباً خاصة تشمل
ما يعترفون به من أحاديث النبي عليه السلام . وفيها ما يوجد في كتب أهل

(١) راجع : THOMAS ARNOLD : Painting in Islam ، ص ١ — ٤٠ ؛ والفصل الأول من كتاب

التصوير عند القروس للدكتور زكي محمد حسن .

(٢) أنظر : H. TERRASSE : L'art hispano-mauresque ، ص ٤٠ .

(٣) أنظر : E. KÜHNEL : Islamische Kleinkunst ، ص ٤ ؛ و G. LEHNERT : Illustrierte

Geschichte des Kunstgewerbes ، ج ٢ ص ٦٢٩ — ٦٣٠ ؛ و T. ARNOLD : ibid ، ص ١١ — ١٢

السنة من نهى عن التصوير، وإنذار المصوّرين بأنهم سوف يكلفون يوم القيامة أن ينفخوا في صورهم الروح وليسوا بناتخين^(١) .

فالمسلمون من سنيين وشيعيين مجمعون على كراهية النحت وتصوير الأحياء لما فيهما من تقليد الخالق عز وجل ولما ورد في الحديث من أن الملائكة لا تدخل بيتا فيه كلب ولا تصوير، ومن أن أشد الناس عذابا عند الله يوم يوم القيامة المصوّرون، ومن أن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ما خلقتم ... الخ .

ومهما يكن من شيء فإن كراهية التصوير لم تكن وقفا على الاسلام^(٢)، وهى فيه يمكن تفسيرها بنهى النبي صلى الله عليه وسلم عن نحت التماثيل وعمل الصور، رغبة منه فى أن يبعد أتباعه عن كل ما من شأنه أن يقربهم لعبادة الأوثان^(٣) . نعود الآن الى الصور المصرية التى نشرها الأستاذ جروهمان .

وأقدم هذه الصور واحدة فى مخطوط بقى منه ورقتان، اليمنى منهما فى وجهها آثار أربعة أسطر بالعربية وفى ظهرها آثار اثنى عشر سطرا، بقيتها أربعة أسطر فى الورقة اليسرى؛ ونحت هذه الأسطر الأربعة شجرة مرسومة بألوان حية، وفيها فواكه قرمزية اللون، وعلى جانبي الشجرة تلّين مدرجين يذكّران بالمنارة الملوية فى جامع سامرا، وبمنارة الجامع الطولونى .

وقد ذهب الأستاذ جروهمان استنادا الى نوع الكتابة فى هاتين الورقتين الى أن الصورة ترجع الى آخر القرن التاسع، أو الى القرن العاشر الميلادى .

(١) أنظر : T. ARNOLD : ibid ، ص ١٢ - ١٣

(٢) أنظر : CHARLES DIEHL : Manuel d'art byzantin ، ص ١٠٠ وما بعدها ؛ و BRÉHIER : La querelle des images (Paris 1904) ؛ و SCHWARTZLOSE : Der Bilderstreit (Götha 1890)

(٣) راجع ما كتبه الأستاذ محمد كرد على فى الجزء الأول من كتابه الاسلام بالحضارة العربية، ص ١٠٥ - ١١٠

ولاحظ أيضا تركيبها الأولى وما في رسمها وألوانها من أساليب تذكرنا أيضا
بالفن المصرى القديم^(١) .

ورأى فرimmel (FRIMMEL) أن الصورة المذكورة ترجع الى القرن العاشر؛
ولكننا نظن أن فيها من خصائص الفن الطولونى ما يجعلنا نرجح أنها ترجع إلى
آخِر القرن التاسع .

وهناك وثيقة أخرى عليها مسحة طولونية أكثر وضوحا . وتتكون هذه
الوثيقة من خمس قطع من الورق إذا جمعت صارت ورقة أبعادها
١٤ × ١٦ سنتيمترا . وظهر هذه الورقة عليه نص في أربعة عشر سطرا ،
بينما وجهها عليه نص آخر من ثلاثة أسطر وخمسة بينهما رسم سيده ذات
شعر طويل ، وأمامها رجل جاث على ركبتيه . وهذا النص جزء من الفصل
السادس والأربعين من كتاب فى الحب والجماع ، ويصف باختصار المنظر الذى
توضحه الصورة^(٢) .

والأستاذ جروهمان يقارن تركيب هذه الصورة بالمعروف من التصوير
القبلى والحبشى ، ويظن أن راقم هذه الصورة كان لديه نموذج له علاقة
بورق البردى المحفوظ الآن بمتحف تورين . والمشهور بما به من أبحاث
فى موضوعى الحب والجماع ترجع الى الدولة الفرعونية الحديثة^(٣) . وعلى كل حال
فإننا نلاحظ أن طريقة رسم الأشخاص فى هذه الصورة تشبه كثيرا الطريقة
التي نراها على الخزف الطولونى .

(١) راجع : The Islamic Book ، ص ٣

(٢) راجع : ibid الورقة رقم ٢ ص ٤

(٣) راجع : Papyrus de Turin, Fac-similés par Rossi de Turin et publiés par

W. PLEYTE de Leyde.

وقد نشر الأستاذ جروهمان صورة أخرى وجدت فى الأشمونين وهى الجزء الأيسر من ورقة من المحتمل أن تكون جزءا من كتاب نواذر وحكايات مصبورة . وتظهر فى النصف الأيسر من الصحيفة صورة رجل ذى لحية كثة، وفى النصف الأيمن زخرفتان يحدّهما خط مرسوم بالمسطرة . والزخرفة الأولى حلزونية تشبه كثيرا الزخرفة الموجودة على قطعة الخشب الطولونية المحفوظة بمتحف اللوفر . والزخرفة الثانية من أشكال هندسية ونباتية تشبه الزخارف المرسومة على باطن أحد الأقواس فى الجامع الطولونى^(١) .

ونشر الأستاذ جروهمان بعض أوراق أخرى عليها زخارف عراقية وطولونية . ويمكن إرجاعها إلى آخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر، كما أن فى دار الآثار العربية أوراقا أخرى صغيرة قد يمكن إرجاع بعضها الى التاريخ المذكور . وفى مجموعة المسيو رالف هراى بك صورة ليست لسوء الحظ فى حالة جيدة من الحفظ ؛ ولكن فى استطاعتنا أن نتين فيها صورة لإنسان فى يده كأس نحر، وبجانبه بعض أوانى النبيذ، وفى ملابسه زخارف بعضها عليه مسحة طولونية ظاهرة تتجلى أيضا فى الزخارف الموجودة على أوانى النبيذ مما يجعلنا نرجح أن هذه الصورة ترجع الى آخر القرن التاسع ، أو الى أول القرن العاشر الميلادى (انظر اللوحة رقم ٣٦) .

بقى علينا أن نشير الى أن الأستاذ جروهمان يرجع الى العصر الطولونى "جلد كتاب" من خشب الأرز عليه فسيفساء من العاج والعظم، ومحفوظ الآن جزء منه بالقسم الاسلامى من متاحف برلين، ويستند جروهمان فى رأيه

(١) راجع : ibid ، ص ٨

هذا الى الزخارف الموجودة على هذا اللوح الخشبي^(١) . ولكن في اعتقادنا أن هذه الزخارف ليس فيها أى مسحة طولونية ظاهرة ؛ ولذا نفضل أن نرجع هذه القطعة الى القرن العاشر . وهو رأى الهيئات الفنية في متحف برلين نفسه^(٢) .

ومهما يكن من شئ فأننا لانظن أن تلك القطعة من الخشب جلد كتاب كما ذكر الدكتور حروهمان ؛ بل نرجح أنها جزء من صندوق . وهى على كل حال تشبه قطعة بدار الآثار العربية عثر عليها بجهة عين الصيرة وعليها أيضا فسيفساء من العاج والعظم^(٣) .

(١) راجع : ibid ، ص ٢٢

(٢) راجع : SARRA: Buchkunst des Orients I, Islamische Bucheinbände ، ص ٢

ولوحة رقم ١

(٣) أنظر : اللوحة رقم ٣٤ واللوحة رقم ٣٥

خاتمة

تكلّمنا في الفصول السابقة عن المنسوجات والخشب والحرف والتصوير .
ولا ريب أن في ميدان الفن الاسلامي المصري فروعاً أخرى ؛ ولكننا لا نستطيع
أن نطيل القول ؛ فان ما نعرفه عن بخر الفنون الاسلامية في وادي النيل
ليس فيه من الحقائق الملموسة أكثر مما ذكرنا .

على أن صناعة المعادن كانت في مصر الفرعونية مزدهرة كل الازدهار .
ونسج القبط على منوال أسلافهم . وليس هناك ما يدعو الى أن نعتقد أنهم
تركوا هذه الصناعة في القرون الأولى بعد الفتح الاسلامي ؛ ولكننا لسوء الحظ
لم يصل إلينا شيء من مصنوعاتهم المعدنية قبل ظهور طراز إسلامي بحت
في العصر الفاطمي .

وأما إبريق البرونز الذي كشف في الحفريات الألمانية في أبي صير الملق،
والمحفوظ الآن بدار الآثار العربية ؛ فإنه يرجع الى القرن السابع ولكنه ساساني
الصناعة والزخارف^(١) .

ولا ريب أن صناعة أخرى لقيت في العهد الطولوني رواجاً كبيراً . ونقصد
صناعة الأسلحة التي كانت لازمة للجند ، ولحرس الأمير ، والتي كانت المصانع
الحكومية تصنع جزءاً كبيراً منها بالرغم من وجود صناعة أهلية زاهرة .

(١) أنظر : BUTLER : Islamic Pottery ، ص ٢٩ ؛ ودليل المتحف القبطي لمصر ممبكة باشا ،

ص ١٨٩

(٢) راجع : Wier : L'exposition persane de 1931 ، ص ٦٣ ؛ وDIEZ : Die Kunst

der islamischen Völker ، ص ٢٠١ شكل ٢٧٨

أجامها المختلفة كان المصريون لا يزالون محتفظين بأكثر ما عرفه أجدادهم من أسرار صناعة الزجاج^(١) .

على أن الظاهر أن المركز الرئيسي لهذه الصناعة أصبح بعد الفتح العربي مدينة القسطنطينية بعد أن كان قبله في الاسكندرية .

وقد عثرت دار الآثار العربية في حفرياتها بأطلال القسطنطينية على قطع من الزجاج القديم سيأتي الكلام على أكثرها في الجزء الثاني من كتابنا هذا لأن أقدمها يرجع الى العصر الفاطمي .

وقد حصل متحف اللوفر في العام الماضي على قنينة عليها زخرفة طولونية ظاهرة تشبه كثيرا الزخارف الطولونية المحفورة على الخشب أو التي أشرنا إليها عند الكلام عن العمارة الطولونية وزخرفة المباني ، كما أن في دار الآثار العربية بعض قطع عليها مثل هذه الزخارف الطولونية الظاهرة (أنظر اللوحة رقم ٣٧) .

وكذلك في متحف المتروبوليتان بنيويورك قنيتان قديمتان وجدتا في سامرا^(٢) بين الزجاج الكثير الذي ظهر في حفائر الدكتور زره والدكتور هرتزفيلد^(٣) .



وهنا نصل الى نهاية المرحلة في كلامنا عن فجر الفنون الاسلامية في مصر وعن تطورها حتى نهاية العصر الطولوني . وقد رأينا أن رجال الفنون والصناعات في القرنين الأول والثاني بعد الهجرة كانوا من المصريين الوطنيين سواء في ذلك

(١) راجع : BUTLER : ibid ، ص ٢٤ وما بعدها ؛ و MIGEON : Manuel ، ج ٢ ص ١١٧ وما بعدها .

(٢) أنظر : DIMAND : Handbook ، ص ١٨٥ .

(٣) راجع : LAMM : Das Glas von Samarra .

من اعتنق منهم الاسلام ومن ثبت على المسيحية^(١) . وقد واصلوا جميعا السير على تقاليد الفن المصرى التى كانت قد تطورت على ممر العصور حتى أصبحت فى العصر القبطى مزيجا أثرت فيه الفنون البيزنطية والساسانية وغيرها أثرا كبيرا .

وكما عمل الوطنيون فى الحياة الاجتماعية على مسالة العرب الفاتحين وإرضائهم، فان الصناع منهم ما لبثوا أن بدأوا تطورا منتظما، كان أهم عوامله إرضاء المسلمين، والتعجب اليهم، وإنتاج ما يوافق ميولهم وتعاليم ديانتهم . وتأثر المصريون بالشعبيين الآخرين اللذين كان يتألف منهما العالم الاسلامى أى بالاييرانيين وبالترك ؛ وأخذ هذا التأثير فى الظهور شيئا فشيئا فى الحياة الاجتماعية، وفى الفنون المختلفة على ضفاف النيل .

وكانت مصر فى العصر الطولونى متأثرة كل التأثير بالفن العراقى فى مدينة سامرا التى كانت بدورها أكثر تأثرا بالفرس وبالترك من أى عاصمة إسلامية أخرى .

بيد أنه عند ما استولى الفاطميون على عرش مصر بعد ذلك بنحو ستين سنة (٩٦٩ م) . بدأ فى الظهور على ضفاف النيل فن إسلامى فيه جمال وفيه تقاليد مصرية وأساليب مختلفة ستكون موضوع دراستنا فى الجزء الثانى من هذا الكتاب .

(١) راجع : ما كتبه الآنسة فان برشم فى Creswell : Early Muslim Architecture ، ص ١٦٤ - ١٦٥

وأنتظر فى الكتاب نفسه (ص ٣٠) الإشارة الى نظرية ابن خلدون فى تأخر الفنون عند العرب .

المراجع

- كتاب البلدان لليعقوبي (الجزء السابع من المكتبة الجغرافية العربية . طبع
 • (De Goeje سنة ١٨٩٢)
- كتاب المكافأة لأحمد بن يوسف المعروف بابن الداية .
- » الولاة والقضاة للكندي (طبع GIBB MEMORIAL SERIES)
- الانتصار بواسطة عقد الأمصار لابن دقاق (لم يظهر منه إلا الجزءان الرابع
 والخامس) .
- المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار للقرنيزي (طبع بولاق) .
- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة لأبي المحاسن بن تغري بردي (طبع
 دارالكتب المصرية) .
- حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة للسيوطي .
- الخطط التوفيقية لعلی باشا مبارك .
- حفريات الفسطاط للرحوم علی بك بهجت ومسبو البير جبريل (طبع
 دارالكتب المصرية) .
- تاريخ ووصف الجامع الطولوني للأستاذ محمود عكوش .
- الاسلام والحضارة العربية لمحمد كرد علي .
- جامع سيدنا عمرو بن العاص للأستاذ يوسف أحمد .
- » أحمد بن طولون للأستاذ يوسف أحمد .

- القاهرة للملازم الأول عبد الرحمن افندى زكى .
- فتح العرب لمصر تأليف بتار وترجمه الأستاذ محمد فريد أبو حديد .
- بحر الاسلام للأستاذ أحمد أمين .
- ضحى الاسلام للأستاذ أحمد أمين .
- تاريخ عمرو بن العاص للدكتور حسن ابراهيم حسن .
- دليل المتحف القبطى لمرقص سمكة باشا .
- المنسوجات الاسلامية للدكتور زكى محمد حسن (عدد ١٠٢ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٧ يونيه سنة ١٩٣٥) .
- أثر الفن الاسلامى فى فنون الغرب للدكتور زكى محمد حسن (عدد ٩٣ من مجلة الرسالة بتاريخ ١٥ أبريل سنة ١٩٣٥) .
- التصوير عند الفرس للدكتور زكى محمد حسن (يظهر قريباً) .
- بيان تاريخى عن جامع ابن طولون للأستاذ محمود أحمد .
- انتشار الخط العربى لعبد الفتاح عبادة .
- جامع عمرو بن العاص للأستاذ محمود أحمد (يظهر قريباً) .

AHLENSTIEL-ENGEL, ELISABETH: *Arabische Kunst*, Breslau 1923.

ALY BEY BAHGAT: *Les forêts en Egypte*, (Mem. Inst. Egypt. 1900).

— *Les manufactures d'étoffe en Egypte au Moyen Age*, (Bull. Inst. Egypt 6 Avril 1903.

— & GABRIEL: *La céramique musulmane de l'Egypte*, 1930.

ARNOLD, TH.: *Painting in Islam*, Oxford 1928.

— & GROHMANN, A.: *The Islamic Book*, London 1929.

BECKER: *Beiträge zur Geschichte Aegyptens unter dem Islam*, Strassburg 1902-1904.

BELL, G. L.: *Palace and Mosque at Ukha'idir*, Oxford 1914.

— *Amurath to Amurath*, London 1911.

- BENOIT, F. : *L'architecture, L'Orient médiéval et moderne*, Paris 1912.
- BOSCO, R. VELAZQUEZ : *Medina Azzahra y alamiriya*, Madrid 1912.
- BOURGOIN, J. : *Les Arts Arabes*, Paris 1873.
- BRIGGS, M. S. : *Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine*, Oxford 1924.
- BUTLER : *Iskemi Pottery*, London 1926.
- CASANOVA, P. : *Essai de reconstitution topographique de la ville d'al-Foustat ou Misr* (Mém. de l'Institut. Franç. d'Arch. Or. vol. XXXV).
- CORBETT BEY : *The Life and Works of Ahmad ibn Tulum*, Journal of the Royal Asiatic Society 1891.
- COSTE, P. : *Architecture Arabe ou Monuments du Caire*, Paris 1834.
- CRESWELL : *Early Muslim Architecture*, Oxford 1932.
- *A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt*.
- *Some Newly discovered Tulumid Ornaments* (Burlington Magazine 1926).
- *The Evolution of the Minaret with Reference to Egypt* (Burlington Magazine 1926).
- DENISON ROSS : *The Art of Egypt through the Ages*, edited by Sir Denison Ross, London 1931.
- DEVONSHIRE, MME. R. L. : *L'Egypte musulmane et les fondateurs de ses monuments*, Paris 1926.
- *Rambles in Cairo*, le Caire 1917.
- *Quatre-vingts mosquées et autres monuments musulmans du Caire*, le Caire 1925.
- DIEZ, E. : *Die Kunst der Islamischen völker*, Berlin 1917.
- DIMAND, M. S. : *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts*, New York 1930.
- DOBRÉE, B. : *Arabic Art in Egypt*, Burlington Magazine 1920.
- DUSSAUD, R. : *Les Arabes en Syrie avant l'Islam*, Paris 1907.
- ENANI, Ali : *Beurteilung der Bilderfrage im Islam nach der Ansicht eines Muslim*, Berlin 1918.
- ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM, *en cours de publication depuis 1908*.
- FAGO, V. : *Arte Araba*, Roma 1909.
- FALKE, OTTO VON : *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913.

- FLEMMING, E. : *Textile Kunst*.
- FLURY, S. : *Samarra und die Ornamentik von Ibn Tulun*, (der Islam 1913).
- FOUQUET, D. : *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, le Caire 1900.
- FRANZ PASCHA : *Die Baukunst des Islam*, Darmstadt 1887.
- GABRIEL ROUSSEAU : *L'Art décoratif musulman*.
- GAYET, A. : *L'Art Arabe*, Paris.
- GLAZIER, R. : *Historic Textiles Fabrics*.
- GLÜCK UND DIEZ : *Die Kunst des Islam*, Berlin 1925.
- HAUTECOEUR ET WIET : *Les Mosquées du Caire*.
- HERZ BEY, MAX : *Catalogue raisonné des monuments exposés dans le Musée national de l'art arabe*.
- HERZFELD, E. : *Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta Problem* (der Islam 1910).
- *Erst vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra*, Berlin, 1912.
- *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin 1923.
- *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927.
- HOBSON, R. : *A Guide to the Islamic pottery of the Near East*, British Museum 1932.
- KENDRICK, A. : *Catalogue of Muhammedan Textiles of the Medieval Period*, Victoria & Albert Museum 1924.
- KOEHLIN, R. : *La céramique musulmane de Suse au Musée du Louvre*, 1929.
- *A propos de la céramique de Samarra*, (Syria 1926).
- KÜHNEL, ERNST : *Islamische Kleinkunst*, Berlin 1925.
- *Die Islamische Kunst*, Springer Handbuch der Kunstgeschichte Band VI, Leipzig 1929.
- *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin 1922.
- *Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern in der islamischen Kunstabteilung und in der Stoffsammlung des Schlossmuseums*, Berlin 1927.
- *Kritische Bibliographie : Islamische Kunst 1914-1927* (der Islam, 1928).
- *Die Abbasiden Lüsterfayencen* (Ars Islamica I, p. 149-159).

- KÜHNEL, ERNST : *Beiträge zur Kunst des Islam, Festschrift für Friedrich Sarre zur Vollendung seines 60 Lebensjahres (Jahrbuch der asiatischen Kunst, Band 2, 1925)* Herausgegeben von E. KÜHNEL.
- LANM, J. : *Das Glas von Samarra*, Berlin 1928.
- LANE-POOLE, S. : *History of Egypt in the Middle Ages*, London 1925.
- *The Art of the Saracens in Egypt*, London 1886.
- *Cairo, Sketches on its History, Monuments, and Social Life*, London 1892.
- MARÇAIS, G. : *Manuel d'art musulman*, 2 vols., Paris 1926-27.
- *Les luïences à reflets métalliques de la grande mosquée de Kairouan*, 1929.
- MARCEL, J. : *L'histoire d'Égypte*, Paris 1848.
- MARGOLIOUTH : *Cairo, Jerusalem & Damascus*, London 1907.
- MARTIN, F. : *The Miniature Painting & Painters of Persia, India and Turkey*, 2 vol. 1912.
- MASSIGNON, L. : *Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam*, (Syria 1921).
- MIGEON, G. : *Manuel d'art musulman*, 2 vols. Paris 1927.
- PAUTY, E. : *Cat. Gén. du Musée Arabe, Les bois sculptés*,
- PÉZARD, M. : *La céramique archaïque de l'Islam*, 2 vols. 1920.
- REUTHER, O. : *Ocheider*, Leipzig, 1912.
- RICHMOND : *Moslem Architecture*, London 1920.
- RIVIÈRE, H. : *La céramique dans l'art musulman*, 2 vols. Paris 1914.
- SAKISIAN, A. : *La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris 1929.
- SALADIN, H. : *Manuel d'art musulman, l'architecture*, Paris 1907.
- SALMON, G. : *Etude sur la topographie du Caire* (M. M. Inst. Fr. Arch. Or.) vol. VII.
- SARRE, F. : *Die Keramik von Samarra*, Berlin 1925.
- SARRE UND HERZFELD : *Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet*; Berlin 1911-1920.
- STRZYGOWSKI, J. : *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig 1917.
- *Die Bildende Kunst des Ostens*, Leipzig 1916.

TARCHI, UGO : *L'Architettura e l'arte Musulmana in Egitto et nella Palestina*, Torino 1922.

VAN BERCHEM : *Corpus inscriptionum Arabicorum*, 1^{re} partie, Egypte (Mém. Miss. Archéol. Fr. du Caire vol. XIX).

WEILL, J.-D. : *Cat. Gén. du Musée Arabe, Les bois à épigraphes*.

WIET, G. : *Précis de l'histoire d'Egypte*, tome II, le Caire 1932.

— *Album du Musée arabe du Caire*, 1930.

— *L'exposition persane de 1931*, le Caire 1933.

— Voir HAUTECOEUR ET WIET.

— *L'exposition d'art persan à Londres (Syria 1932)*.

ZAKY MOHAMED HASSAN : *Les Tulinides, étude de l'Egypte musulmane à la fin du IX^e siècle*, Paris 1933.



كشاف

الإغريق : ٣٣	(١)
إفريقية : ١٢	ابن خلدون : ١١٩
الطائي : ٣٢	ابن دقاق : ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤١ ، ٥٥
آلنشتيل انجل Ahlenstiel - Engle : ٤٠	ابن زولاق : ٥٥
الأمين : ٨٦ ، ٨٧	أبو دلف : ٣٩ (أنظر جامع أبي دلف)
الأندلس : ١٢ ، ١٠٤	أبو السعود : ٣٣ ، ٦١
أنطاكية : ٢٦	أبو صير الملق : ١١٦
أولمر Olmer : ١٠٨	أبو المحاسن : ٣٧
إيران : ١٩ ، ٣٠ ، ٤٥ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٠ ، ١٠٩	الأتراك : ١٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ١١٩
الأيوبيون : ٧ ، ٩٩	آتشكاه : ٤٨
(ب)	إنجم : ٩٠
باكباك : ١٣ ، ١٤	الأخشيديون : ٧
بتلر Butler : ١٠١	أخضر : ٤٤ ، ٦٣
البربر : ٢٢ ، ٢٥ ، ٦٣	أردبيل : ٥٢
بريجز Briggs : ٢٠ ، ٥٤ ، ١٠٤	أرمينيا : ١٤
البصرة : ٢٠ ، ٢٦ ، ٢٧	أرنولد Sir Th. Arnold : ١١١
بغداد : ١٣ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٥٦	استانبول : ١١٠
١٠٢ ، ١٠٣ ، ١١٠	الاسكندرية : ١٤ ، ٨٩ ، ١١٨
بل G. L. Bell : ٢٧	آسيا الصغرى : ١٤
بلقوار : ٢٥	أسيوط : ٩٠
بني أمية : ١١ ، ١٢ ، ١٠٩ ، ١١٧	الأشمونين : ١١٤
بني العباس : ١٢	أشناس : ٢٤
بني هاشم : ١٢	أشور : ٢٠
	الأغالبية : ١٣ ، ٥٨ ، ٦٦

- الهندس : ٨٩
بيبرس : ٢٣ ، ٢٢
بيت الذهب : ٩٥ ، ٥٩
بيزنطة : ٩٠ ، ٨٨ ، ٨٤ ، ٢٠
بيليه du Beylié : ٢٧
البيارستان : ٦٧ ، ٦٦
(ب)
البارثيون : ٣٠
پدرسن Pedersen : ٥١
پريس دافن Prisse d'Avennes : ٧٧
پوتى Pauty : ٩٣
پيزار Pézard : ١٠٤
(ت)
تانو Tano : ٨٧
تبريز : ١٠٦ ، ١٠٥
ترشيا : ٩١
التصوير : ١١٥ - ١٠٩
تكريت : ٢٦
تلو : ٤٤
التنور : ٣٦ ، ٣٥
تنيس : ٨٩
تونس : ٥٨ ، ١٢
تيراس Terrasse : ٤٤ ، ٤٢
(ج)
جامع أبى دلف : ٥٣ ، ٤٦ ، ٤١ ، ٣٩
الجامع الأموى : ٢٨
جامع بيبرس : ٤٣
- جامع الحاكم : ٤٢
جامع سامرا : ٤١ - ٢٧
الجامع الطولونى : ٥٥ ، ٥٤ - ٣٧ ، ٢٧
جامع العسكر : ٤٠ ، ٣٧ - ٣٥
جامع عمرو : ٤٠ ، ٣٧ ، ٣٦ ، ٢٠
الجامع النبوى : ٣٥ ، ٢٨
جروهمان Grohmann : ١١٥ - ١١٢ ، ١١٠
جزيرة البحرين : ٩٤
الجعفرية : ٢٥
جلوك Glück : ٨١
الجوسق : ٢٥
جيش بن نهارويه : ١٥
(ح)
الحارث بن مسكين : ٤٠
الحصر : ٢٧
الحيرة : ٨١
(خ)
الخزف : ١٠٨ ، ١٠٠ ، ٢٧
الخشب : ٩٩ ، ٩٦ ، ٩١
الخط الكوفى : ٩٩ ، ٩٧
نهارويه : ٦٣ ، ٦٠ ، ٥٩ ، ١٥ ، ١٤
٩٥ ، ٨٦ ، ٧٢
خوزستان : ٣٣
(د)
دار الآثار العربية : ٧٤ ، ٦١ ، ٢٠ ، ٧
١٠٧ ، ١٠٠ ، ٩٤ ، ٩٢ ، ٨٨ ، ٨٦
١١٨ ، ١١٦ - ١١٤ ، ١٠٨

زئبق : ٦٠ ، ٥٩	دار الامارة : ٦٣ ، ٥٦
الزيجورات : ٤٨	ديبق : ٩٠ ، ٨٩
(س)	دجلة : ٢٥
الساسانيون : ٦٢ ، ٤٨ ، ٣٤ ، ٣٠	درب سالم : ٦٥
ساكسيان Sakisian : ١١٠	الدرمون : ٥٩
سام بن نوح : ٢٥	دعناج : ٥٩
سامترا : ٤٦ ، ٤٠ — ٣٨ ، ٣٤ ، ٢١ ، ١٣	الدلتا : ٨٩
٤٧ ، ٥٦ ، ٦١ ، ٧٥ ، ٨٧ ، ٩٤	دمشق : ٢٨
١١٩ ، ١٠٩ ، ١٠٧ ، ١٠٢	دمياط : ٨٩
سرزك de Sarzek : ٤٤	ديار بكر : ٤٤
سعيد القاص : ٦٥ ، ٣٦	ديتر Diez : ٩٤ ، ٨١
سلادان Saladin : ٤١ ، ٢٢	دير السرياني : ٧٦ ، ٦٢
سالمون Salmon : ٢٢	(ر)
سمويل بن موسى : ٨٦	الرقعة : ٤٤
السنثيون : ١١١	الروضة : ٦٣ ، ٤٢
السودان : ٩١	روما : ٩٠
سورية : ١١٠ ، ٩١ ، ٤٤ ، ١٤	الري : ١٠٤ ، ١٠٢ ، ٣٤
سوزا Suse : ١٠٢ ، ٤٤	ريتر Ritter : ١٠٥
السومريون : ٤٨	(ز)
السيت les Scythes : ٣٢ ، ٣١ ، ٢٣	الزجاج : ١١٨ ، ١١٧ ، ٢٧
(ش)	زخارف : ٧٨ — ٦٨
الشام : ٤٤ ، ٢٠ ، ١٩	زره Sarre : ١٠٢ ، ٢٩ ، ٢٧ ، ٢٣ ، ٢٢
شترجيوفسكي Strzygowski : ٣٢ ، ٢٢	الزنج : ٢٢ ، ١٤
شطا : ٧٩	الزهراء : ١٠٢ ، ٦٠
شيبان بن أحمد بن طولون : ١٥	الزيادات : ٤٠ ، ٣٩
الشيعة : ١١١ ، ٢٦	

(غ)	الغساسنة : ٨١
(ف)	فارص : ٦٠ ، ٢٠
	الفاطميون : ١١٩ ، ١١٧ ، ٩٨ ، ٣٣ ، ٢٣ ، ٧
	الفراعنة : ٨٣
	الفرما : ٨٩
	فريميل Frimmel : ١١٣
	الفسطاط : ١١٨ ، ١٠٠ ، ٩٢ ، ٥٧ ، ٥٦ ، ٣٤
	الفضل بن ربيع : ٨٦
	الفضل بن صالح : ٥٧
	فلوري Flury : ٩٩ - ٩٧ ، ٧٦ - ٧٤ ، ٦٩ ، ٢٢
	فنار الاسكندرية : ٤٩
	فون لوكوك von le Coq : ٢٣ ، ٢٢
	الفيوم : ١١١
(ف)	فان برشم Mr. M. van Berchem : ٢٢ ، ٢٠
	فان برشم Mlle. van Berchem : ١١٩
	فنييه Vignier : ١٠٤
	فيينا Vienna : ١١٠
	فيولييه Viollet : ٢٧ ، ٢٥
	فيت Wiet : ٧٧ ، ٥٥ ، ٢٢ ، ٢٠
(ق)	قاشان : ١٠٦
	قبة الصخرة : ٧٥ ، ٢٨
(ص)	صالح بن علي : ٥٧ ، ١٢
	صفي الدين : ٣١
	صقلية : ٨٥
	الصوالمجة : ٥٩ - ٥٨
	الصين : ١١٠ ، ٣١
(ط)	طاق كسرى : ٤٥
	طابج : ٤٩
(ع)	العباسية : ٥٨ ، ٥٦
	عبدالله بن علي بن محمد أبي طاهر القاشاني : ١٠٥
	عثمان بن عفان : ٢١
	عروس : ٢٥
	العزير بالله : ٥١
	العسكر : ٦٦ ، ٥٧
	عسكر سامرا : ٢٦
	العسكري : ٢٦
	عكوش : ٤٦ ، ٤١ ، ٤٠ ، ٣٧ ، ٢٢
	٥٠ ، ٤٩
	علي بن أبي طالب : ١١
	علي بك بهجت : ١٠٦ ، ١٠٤ ، ١٠٣ ، ١٠٠
	عمر بن الخطاب : ٣٦
	عمر بن عبد العزيز : ٥٢
	عمرو بن العاص : ٥٦ ، ٢٠ ، ١١
	عين أبي خليف : ٦٥
	عين الصيرة : ١١٥

كوهل Kühnel : ٣١ ، ٣٩ ، ٤٩ ،
٨٩ ، ٩٩ ، ١٠٢ - ١٠٤
كايتاني Caetani : ٢٨

(ل)

لاجين : ٤٦ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٧٣
لجنة حفظ الآثار العربية : ٤٩
لحم : ٣٧
لثي پروفنسال Lévi-Provençal : ٩٩

(م)

المادرائيون : ٦٥
مارسيه G. Margais : ٩٩
ماسول Massoul : ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١٠٤ - ١٠٦
المأمون : ٨٧
المانويون : ١١٠
متحف برلين : ٣٠ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ١١٤ ، ١١٥
متحف تورين : ١١٣
متحف فكتوريا وألبرت : ٨٦
متحف اللوفر : ٩٤ ، ١١٤ ، ١١٨
متحف لينزج : ٨٩
متحف المتروبوليتان : ٣٠ ، ١١٨
المتحف المصري : ٩٢ ، ١٠٧
المتوكل : ٢٤ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٨٧
المجوس : ٤٩
محراب : ٥١ ، ٥٤ ، ٩٢
محمد بن أبي بكر : ١١

القبط : ٤٢ ، ٧٥ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ١١٦
القرامطة : ١٥
قزة بن شريك : ٥٢
قصر شيرين : ٦٢
قصر الطوبة : ٣٠
قصير عمرا : ٣٢ ، ٧٥ ، ١٠٩
القضاى : ٣٦ ، ٤٧ ، ٥٥
القطائع : ٥٦ - ٦١
قلاوون : ٧٣
قلعة بنى حماد : ١٠٢
قناطر ابن طولون : ٥٥ ، ٦٤ - ٦٧
القوط : ٤٢ ، ٤٥
القيروان : ٦٦

(ك)

كرستى Christie : ٨١
كريزول Creswell : ٢٠ ، ٢٢ ، ٢٨ ، ٤٦ ،
١٠٩ ، ٧٣
ككلان Koechlin : ١٠٤
كلديا : ٢٠
كليلة ودمنة : ١١٠
كلمكريان : ٨٧
الكندى : ٣٧ ، ٥٥
كوربت Corbett : ٢٠ ، ٢٢ ، ٩٦
كوست Costes : ٤٠ ، ٧٧
الكوفة : ٢٠ ، ٢٧
الكوفي : ٩٧ ، ٩٨

المقطم : ٣٥	محمد بن داود : ٦٣
مقياس النيل : ٤٢ ، ٤٥	محمد بن سليمان : ٥٥ ، ١٥
مكة : ٢٠	محمد حسين هيكل : ٨١
المكتنى : ١٥ ، ٨٧	محمد كرد علي : ١١٢
الممالك : ٧ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٨٩	محمود أحمد : ٢٨ ، ٢٠
منارة : ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ١١٢	مختار : ٢٥ ، ٣٣
المنتصر : ٢٤ ، ٢٥	المدينة : ٢٠
المنصور : ٢٦ ، ١٠٣	مدينة الزهراء : ٦٠ ، ١٠٢
المهتدى : ٢٤ ، ٨٧	مرقس سمكة باشا : ٧٥ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ١١٦
المهتدى : ٢٦	مروان بن الحكم : ١١
مورجان de Morgan : ٤٤	مروان بن محمد : ١٢ ، ٥٦ ، ٨٦
موسى طيه السلام : ٣٨	مساجد المعسكرات : ٣٩ ، ٤٠
موسى بن بفا : ٦٣	المستعين : ٢٤ ، ٨٧
الموفق : ١٤	مسلمة بن مخلد : ٤٨
(ن)	المشتق Mshatta : ٣٠ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٥
الناصر محمد بن قلاون : ٥٣	المعادن : ١١٦ ، ١١٧
نايف : ٧٦	المعافر : ٣٨
النسج : ٨٣ - ٩٠	معاوية : ١١
نصيبين : ٧٦	المعتر : ٢٤
نقود : ١١٧	المعتصم : ١٣ ، ٢٤ ، ٢٥
(ه)	المعتضد : ١٥ ، ٨٦ ، ٨٧
هارون الرشيد : ١٢ ، ٨٧	المعتد : ١٥ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٨٦ ، ٨٧
هرون بن نهارويه : ١٥ ، ٨٧	المعشوق : ٢٥
الهاروني : ٢٥	المعهد الألماني للآثار : ١٠٦
هراري بك : ١١٤	المغرب : ١٢
هرتز باشا Herz : ٢٢ ، ٧٣	المقريزي : ٣٥ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٣ ،
	٥٥ ، ٧٢ ، ٩١ ، ٩٥ ، ١١٧

الوليد بن عبد الملك : ٦٦ ، ٥٢

(ى)

ياقوت الحموى : ٣٣

يحيى الشيبى : ٧٤

يزد : ٧٦

يشكر : ٥٧ ، ٤٤ ، ٣٨ ، ٣٦

اليعاقبة : ١١٠

اليعقوبى : ٢٤ — ٢٦

اليمن : ٨١

يوسف أحمد : ٢٠

هرتزفيلد Herzfeld : ٢٢ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٣

٣٤ ، ٦١ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٨

الهند : ٩١ ، ٣١

هوتكير Hauteceur : ٢٠ ، ٢٢ ، ٧٧

(و)

الوائق : ٨٧ ، ٢٥ ، ٢٤

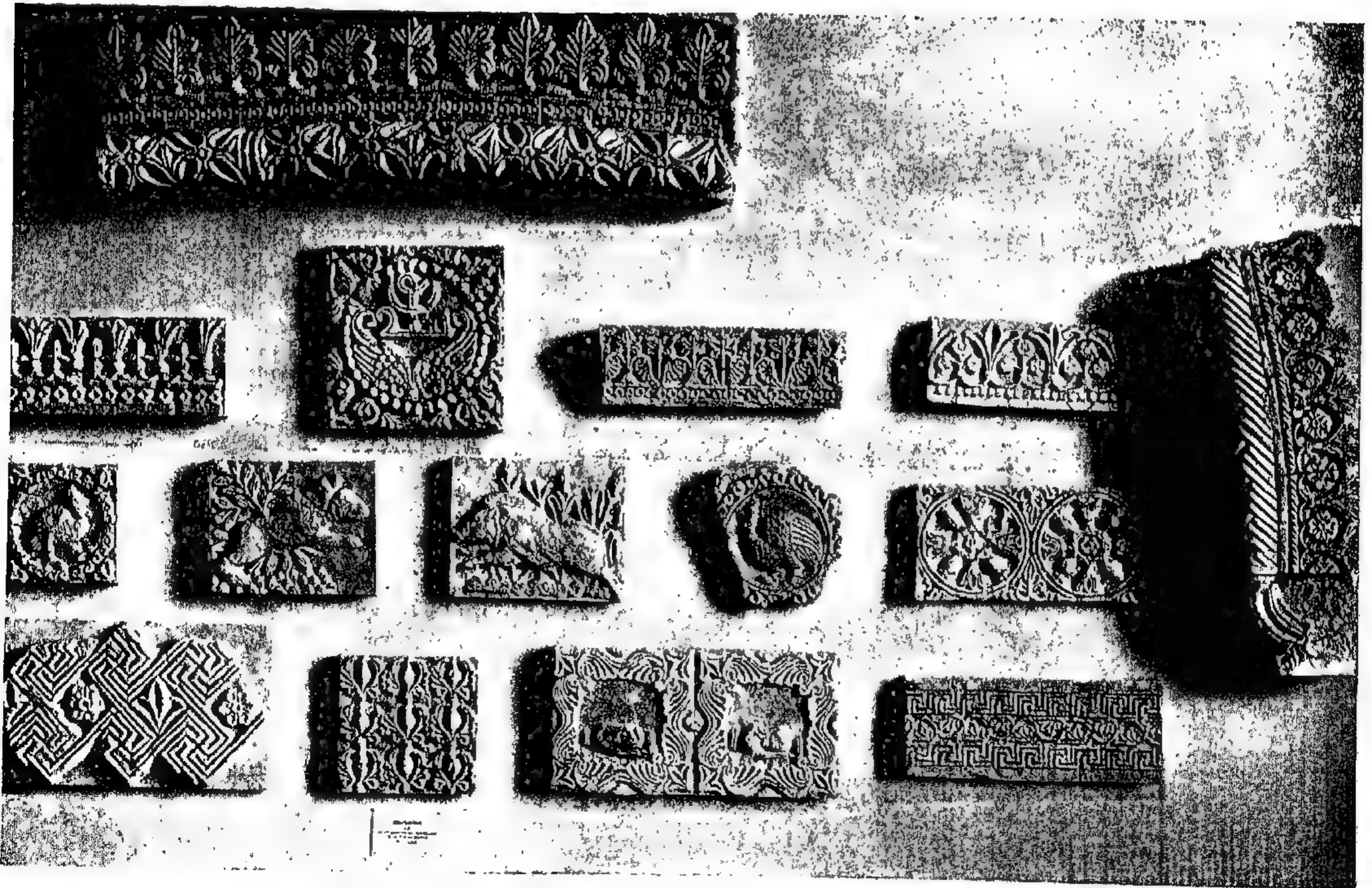
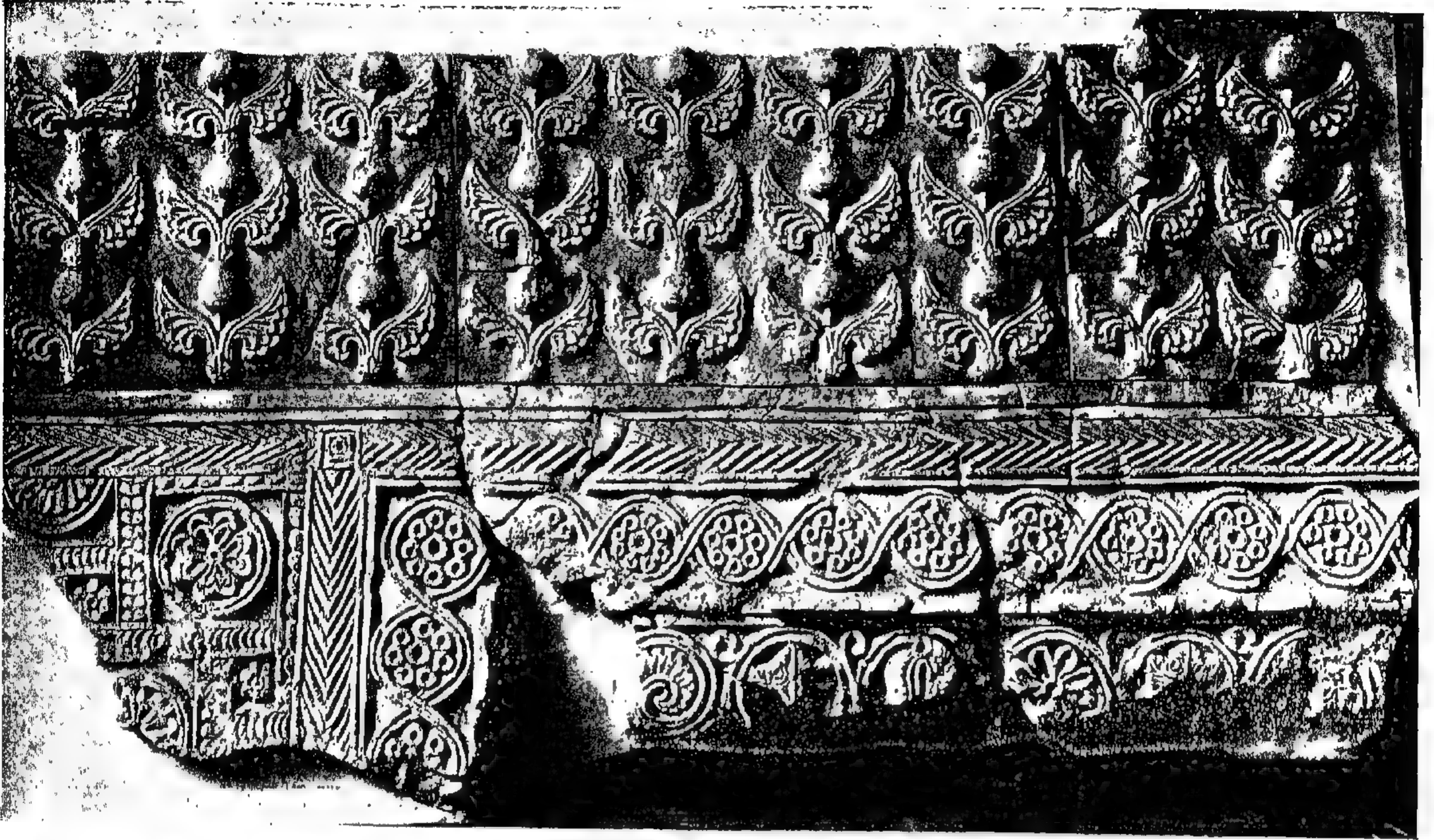
وادی النطرون : ٧٦ ، ٦٢

وحييد : ٢٥

وصيف قاطرميز : ٣٦

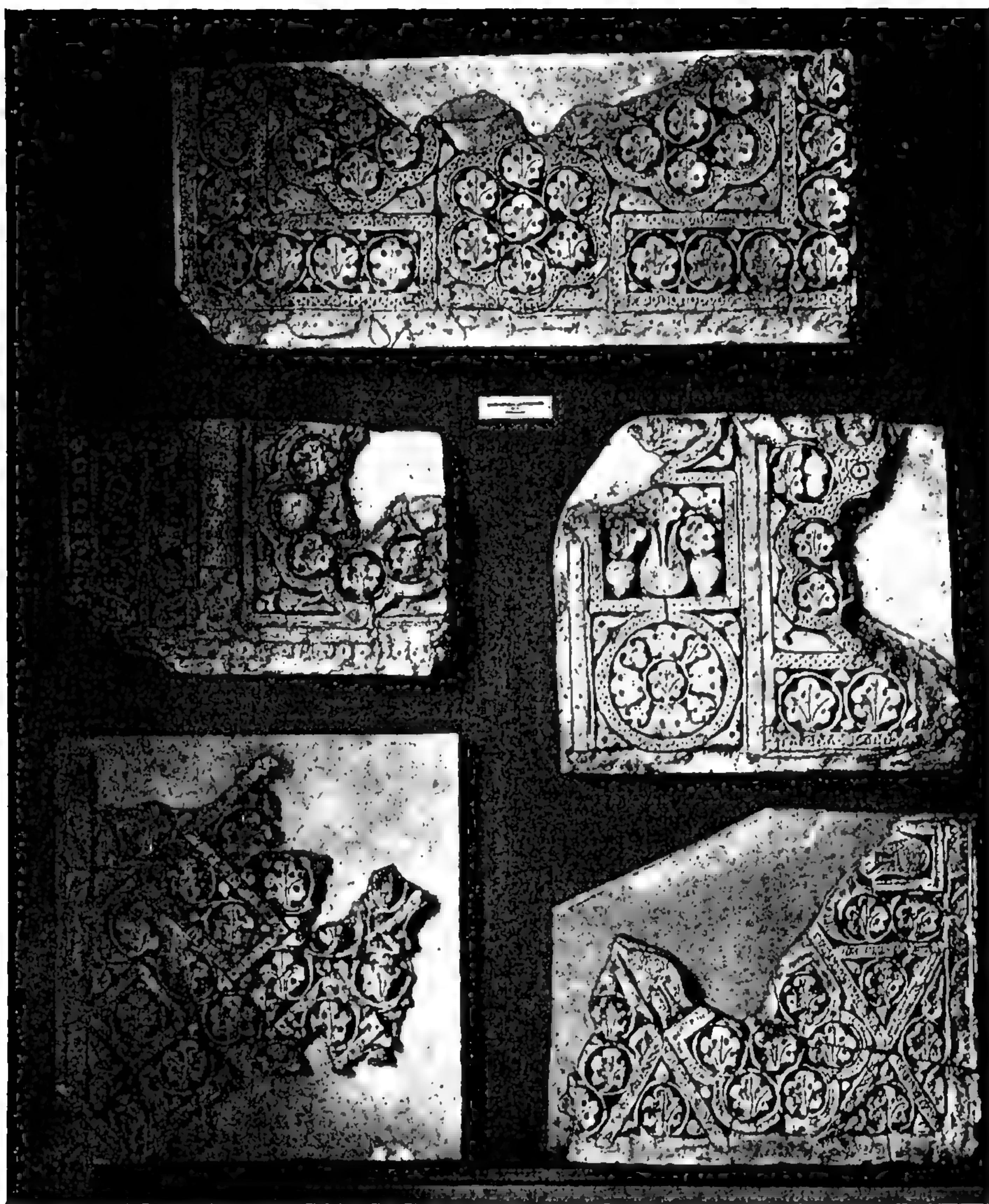
الوقف : ٦٧

اللوحات



زخارف جصية من بيت ساساني في أم الزعاطر (متاحف برلين)
القرن السادس أو السابع الميلادي

[كاشيه متاحف برلين]



زخارف جصية من سامرا (مناحف برلين)

طراز - ١ - A

القرن التاسع الميلادي

[كاشيه مناحف برلين]

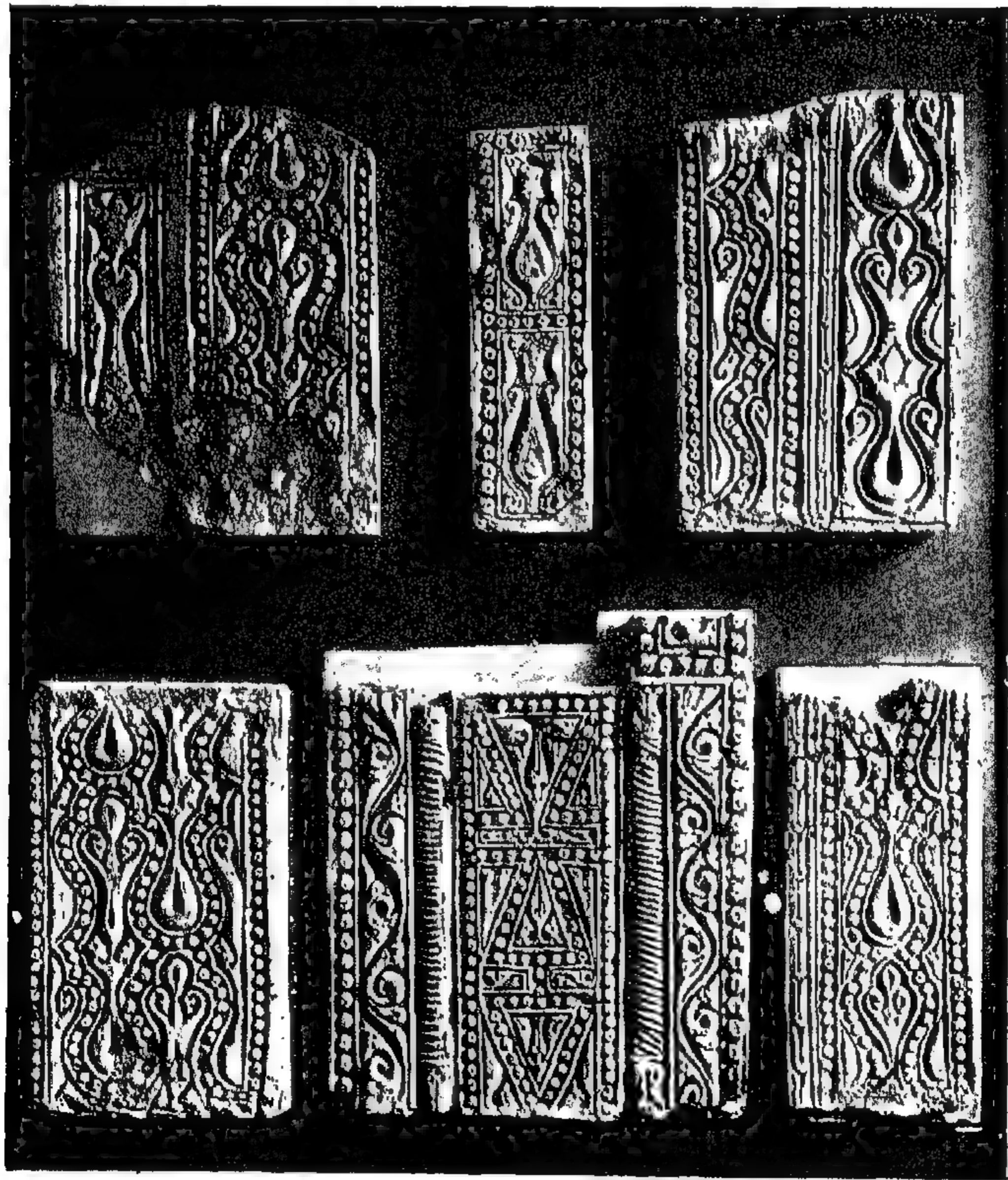


زخارف جصية من سامرا (متاحف برلين)

طراز - ب - B

القرن التاسع الميلادي

[كتيبه متاحف برلين]



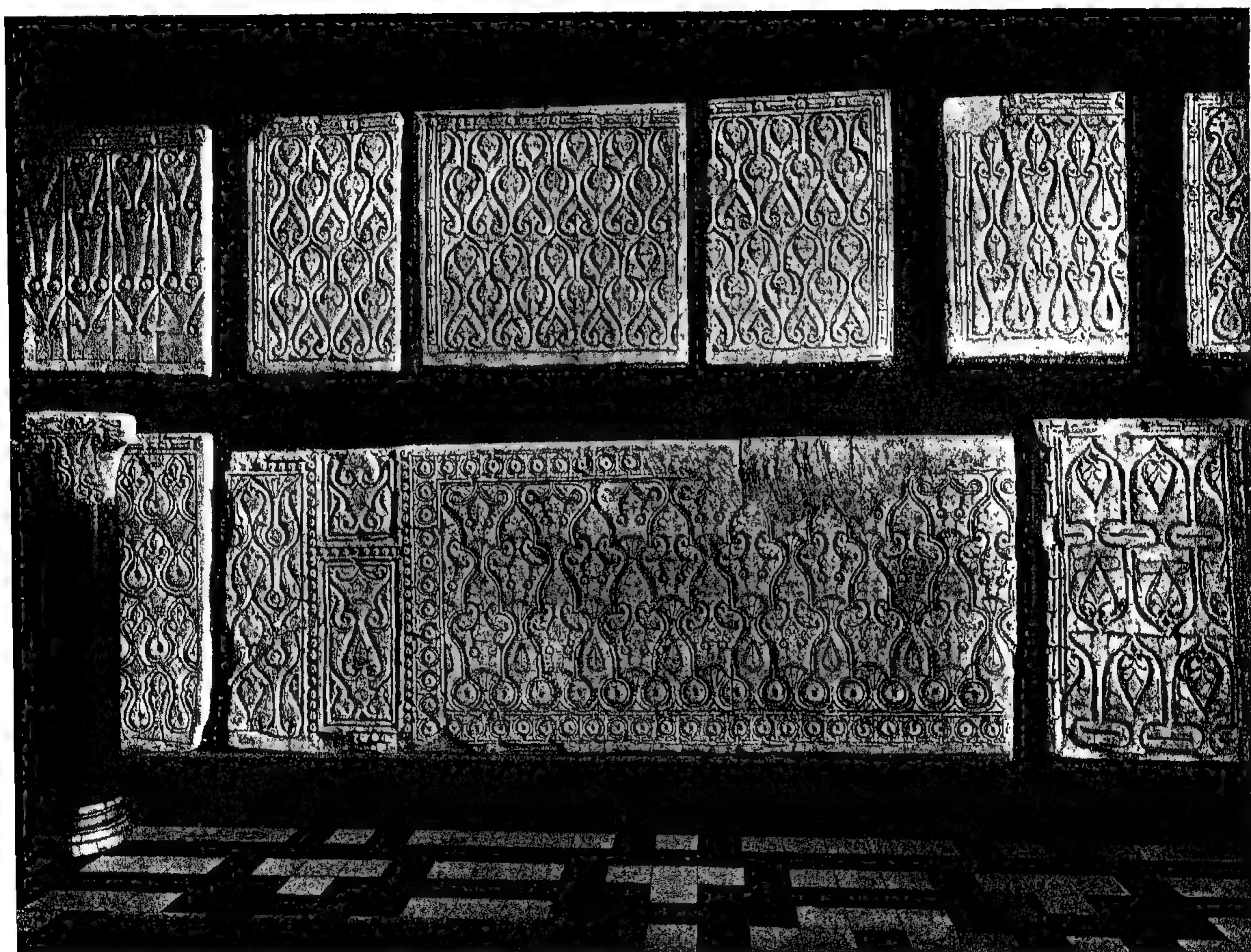
زخارف جصية من سامرة^١ (متاحف برلين)

طراز - ج - C

القرن التاسع الميلادي

[كيشيه متاحف برلين]

(اللوحة رقم ٥)



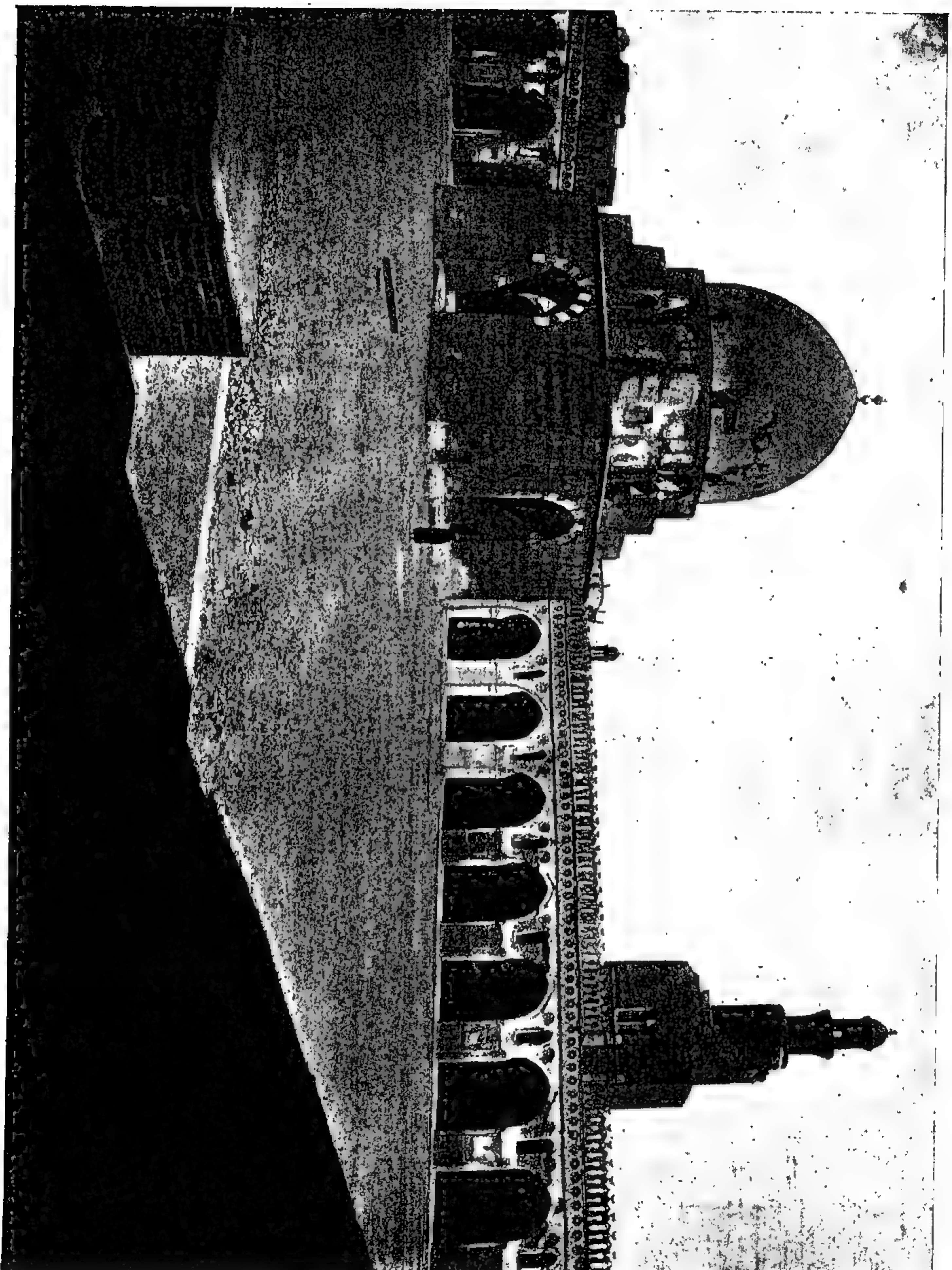
زخارف جصية من سامرا (متاحف برلين)

طراز - د - D

القرن التاسع الميلادي

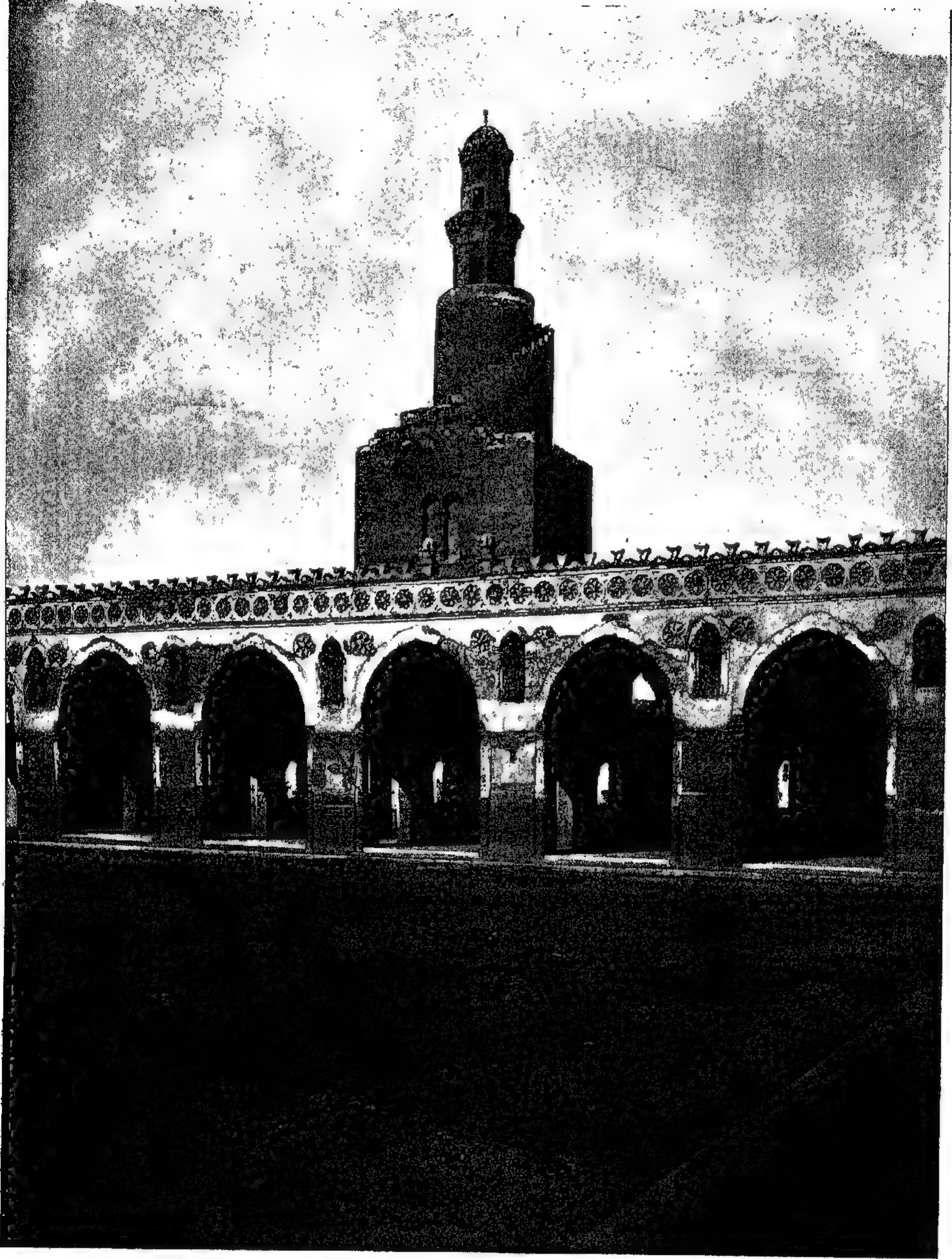
[كليشه متاحف برلين]

(اللوحة رقم ٦)

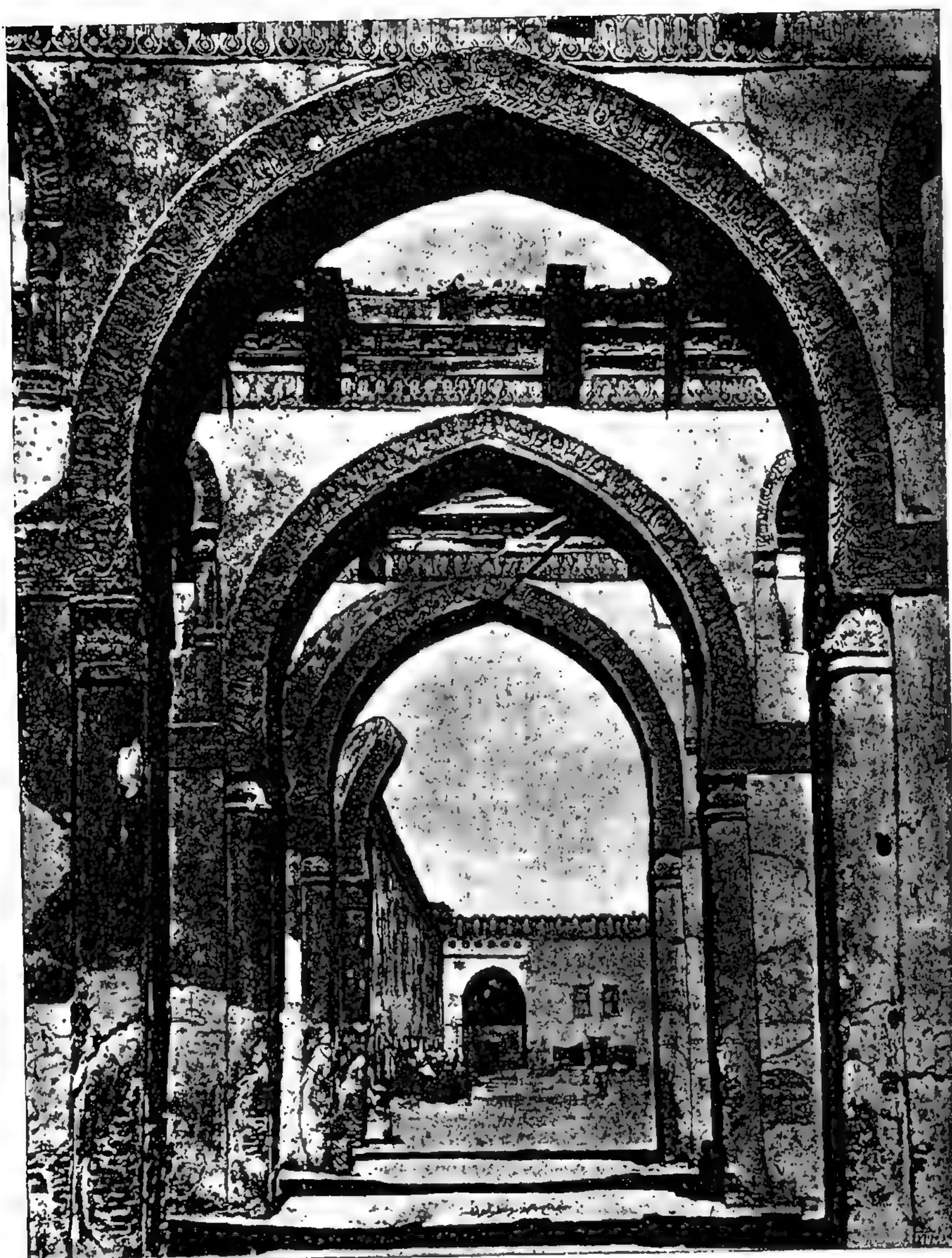


محرر الجامع الطولوني ووجهة رواقين منه
سنة ٨٧٩ ميلادية

(اللوحة رقم ٧)



منارة الجامع الطولوني ووجهة إيوان فيه
سنة ٨٧٩ ميلادية



منظر الإيثار و بعض البوائك بالمسجد الطولوني قبل عمل السقف الحال
سنة ٨٧٩ ميلادية

[من مجموعة قسم الآثار العربية]



رواق بالمسجد الأقصى
سنة ٨٧٩ ميلادية



اللوحة التاريخية في الجامع الطولوني



محراب بالجامع الطرلوني



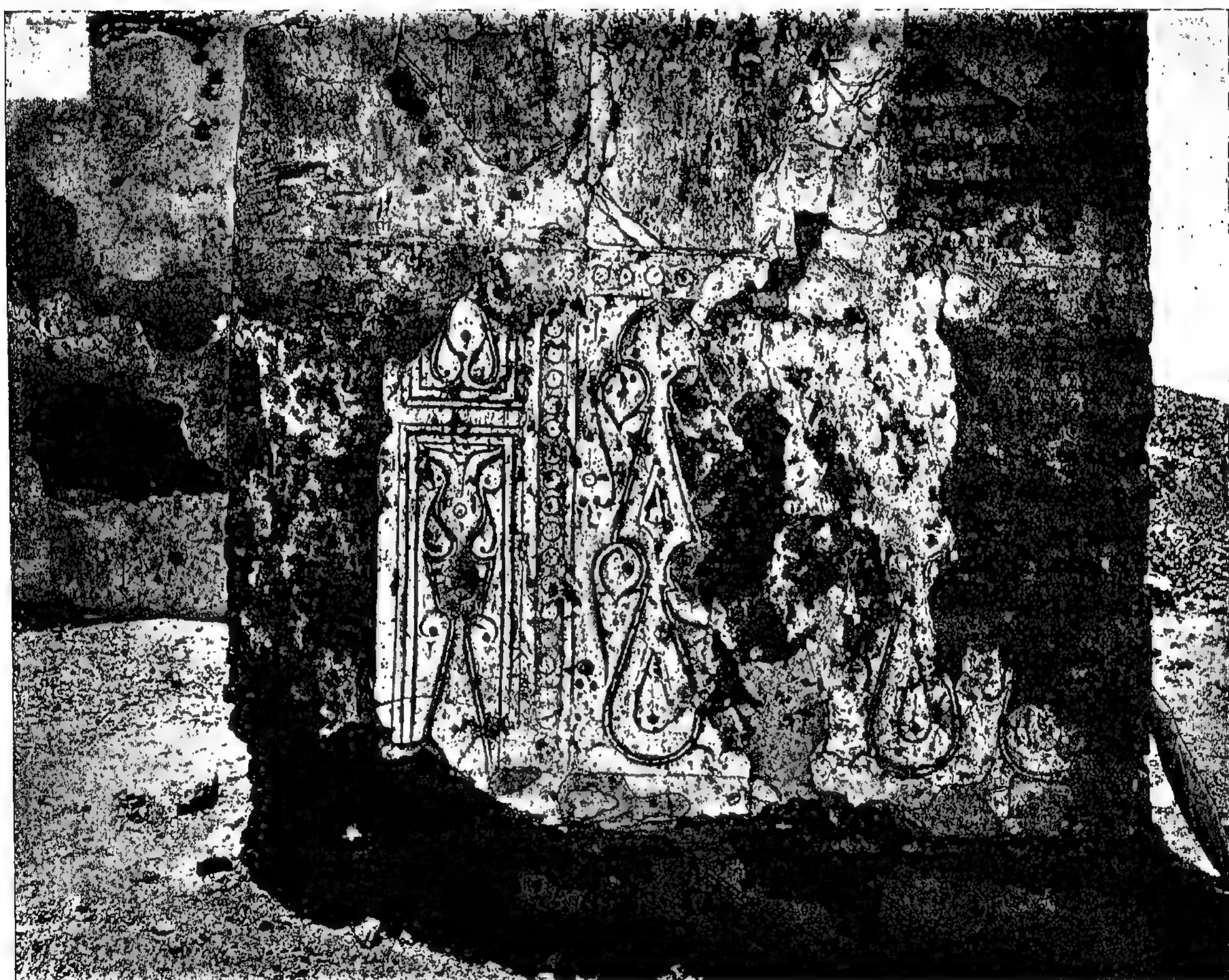
محراب بالجامع الطولوني



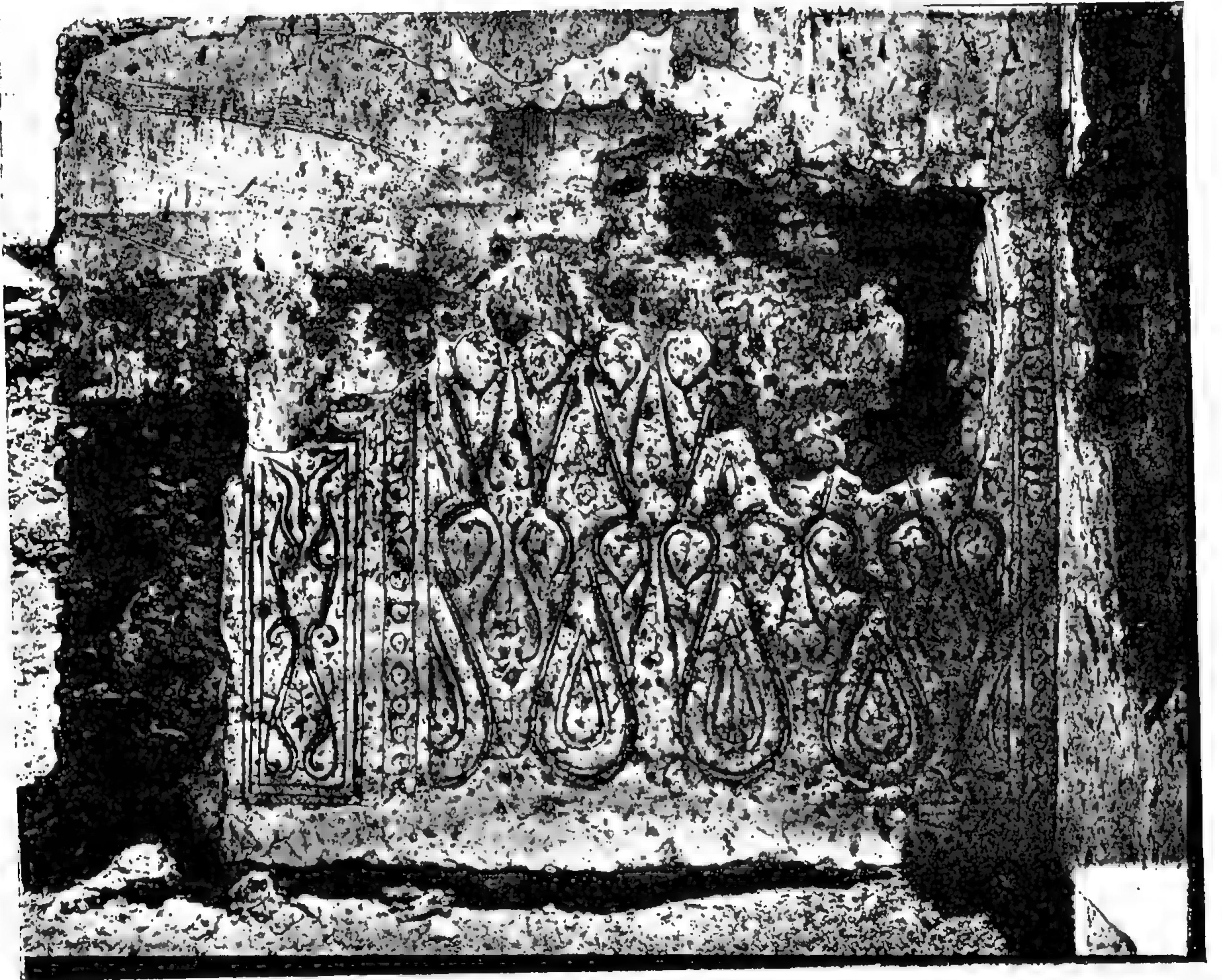
زخارف جصية في محراب من بيت طولوني (حفريات دار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي



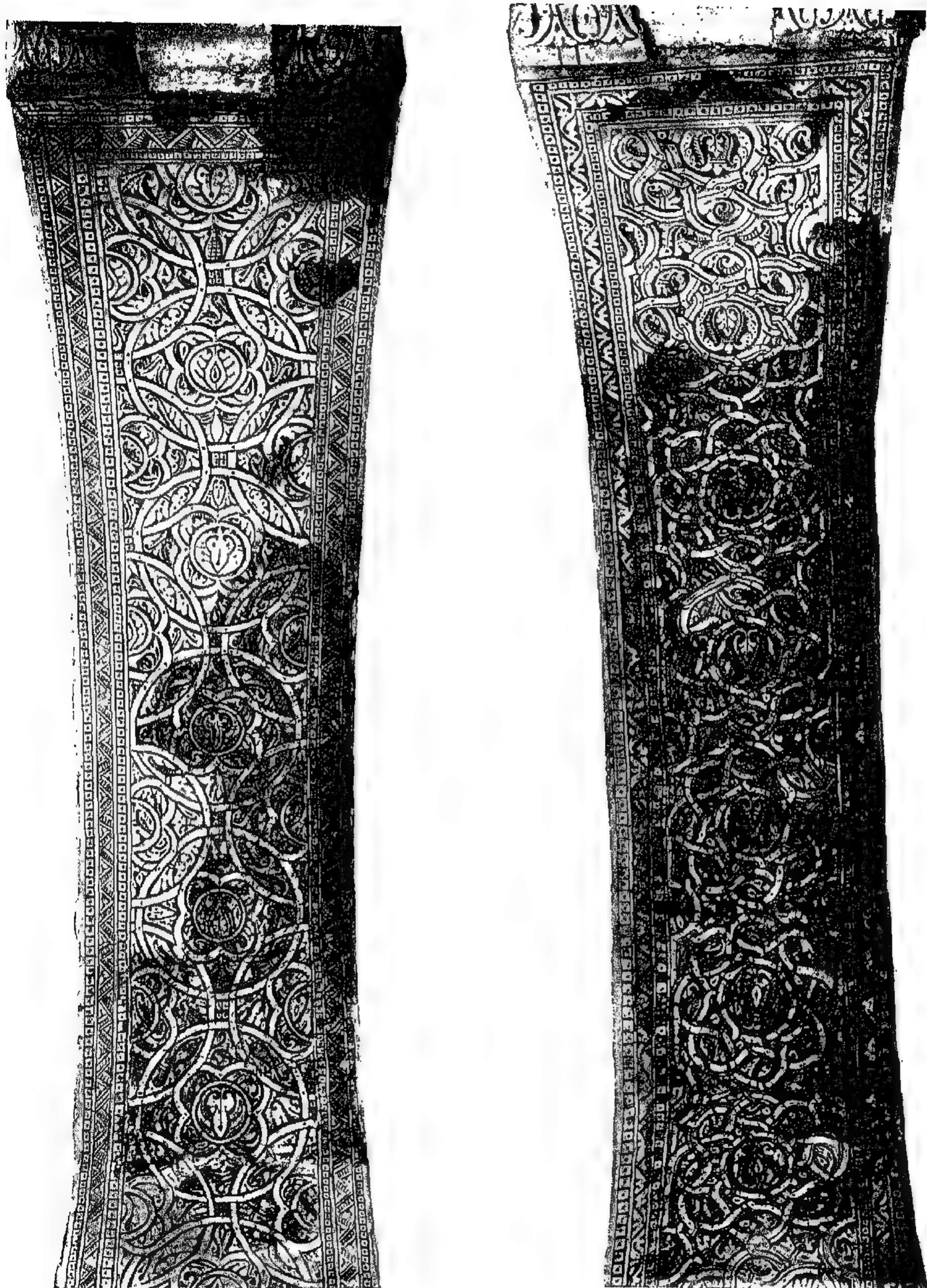
زخارف جصية من بيت طولوني (حفريات دار الآثار المصرية)
أواخر القرن التاسع الميلادي



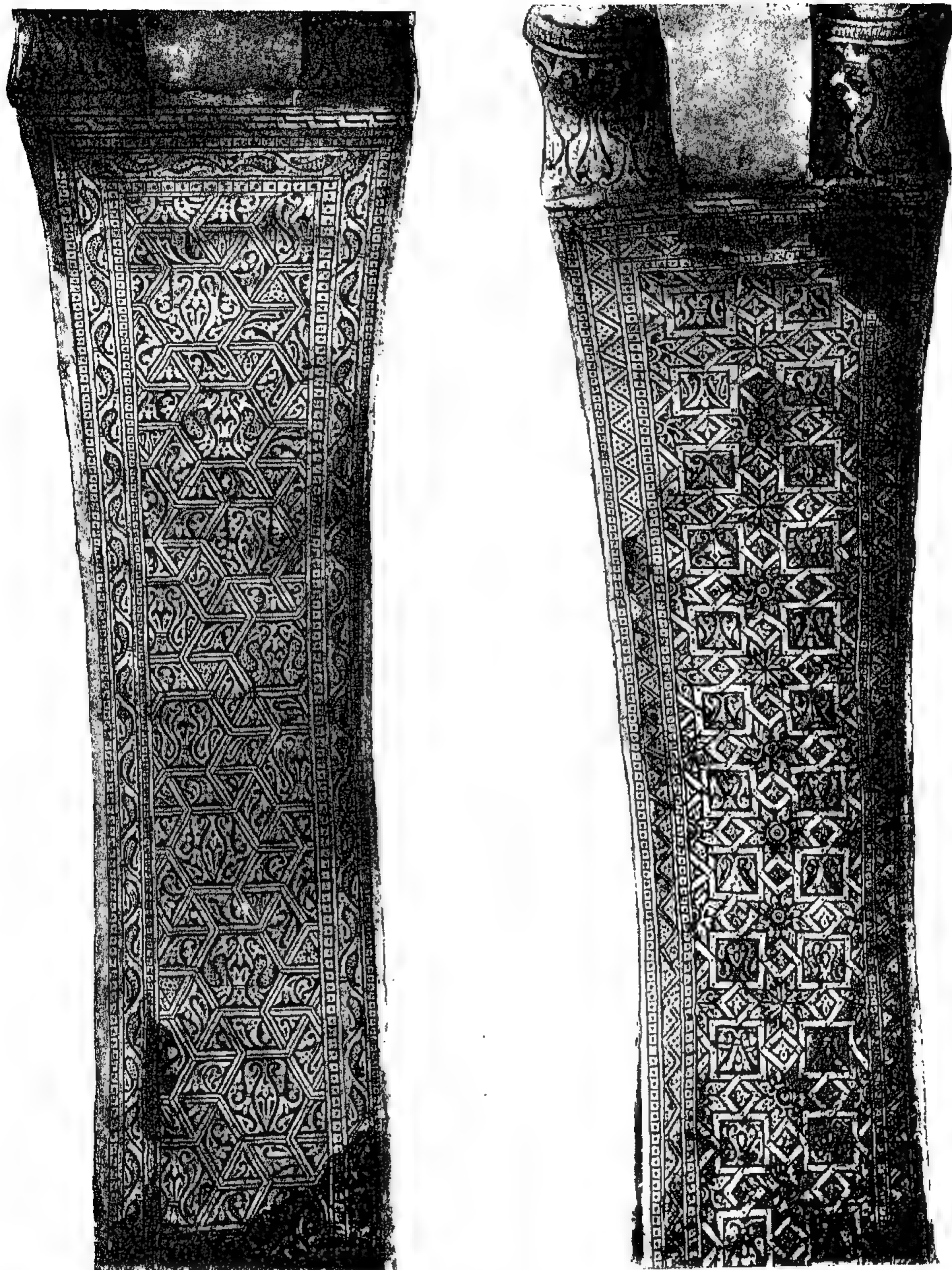
زخارف جصية من بيت طولوني (حفریات دار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادی



زخارف جصية من بيت طولوني (حفریات دار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادی



زخرفة جصية من بواطن العقود في الجامع الطولوني
سنة ٨٧٩ ميلادية

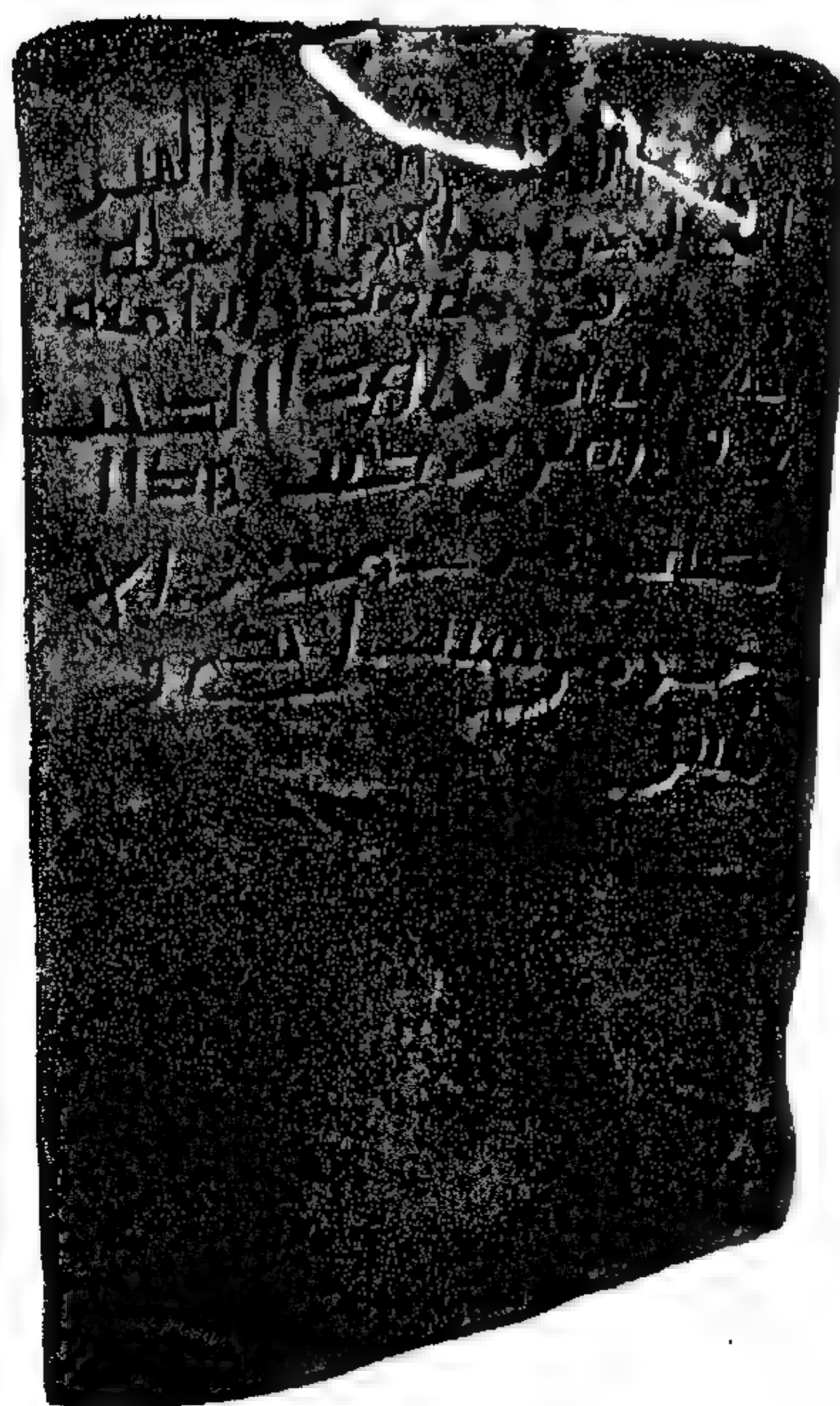


زخرفة جصية من بوابن العقود بالجامع الطولوني

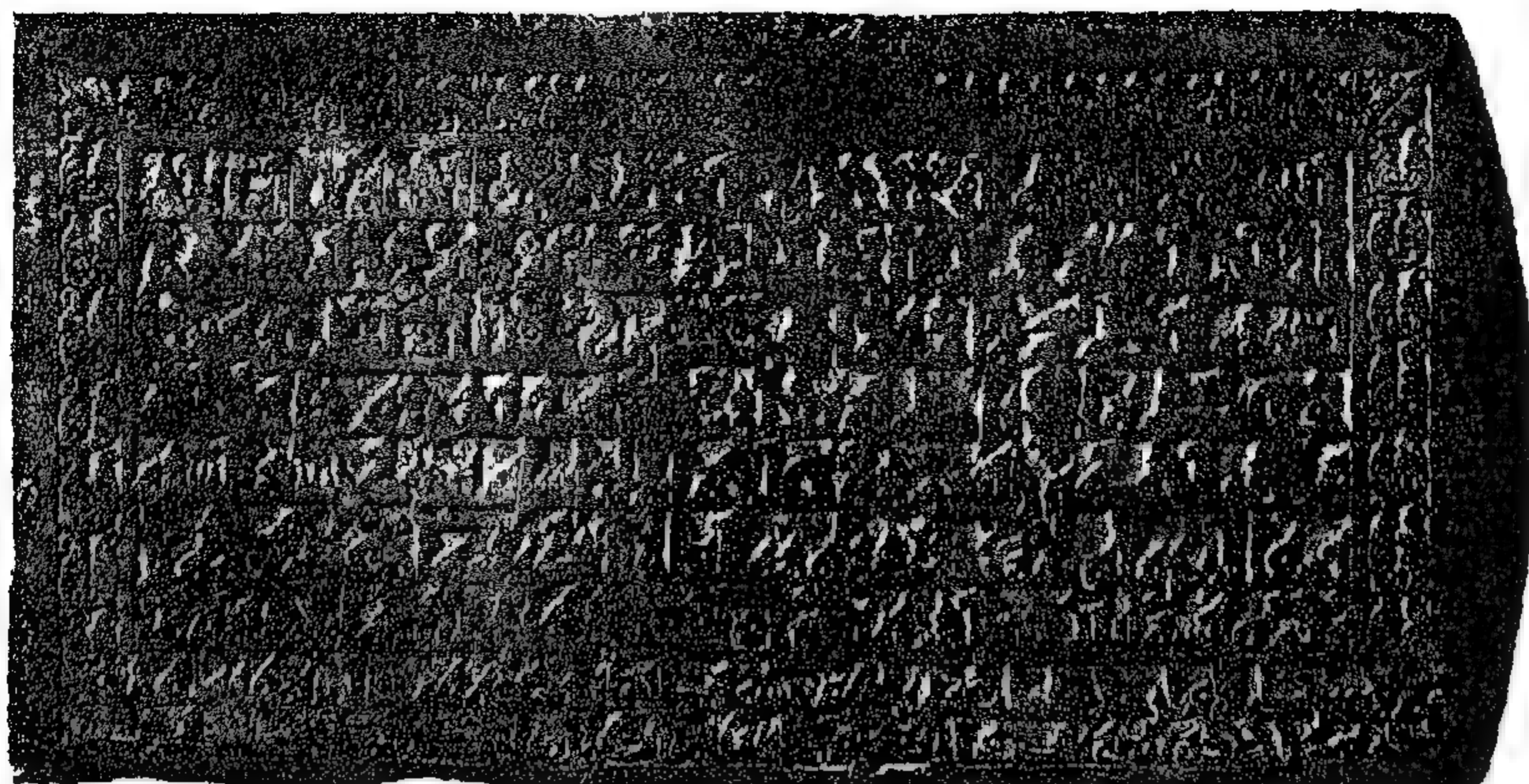
سنة ٨٧٩ ميلادية



قنطرة ابن طولون



شاهد من حجر جيري مؤرخ سنة ٥٣١ (١١٤٢ م)



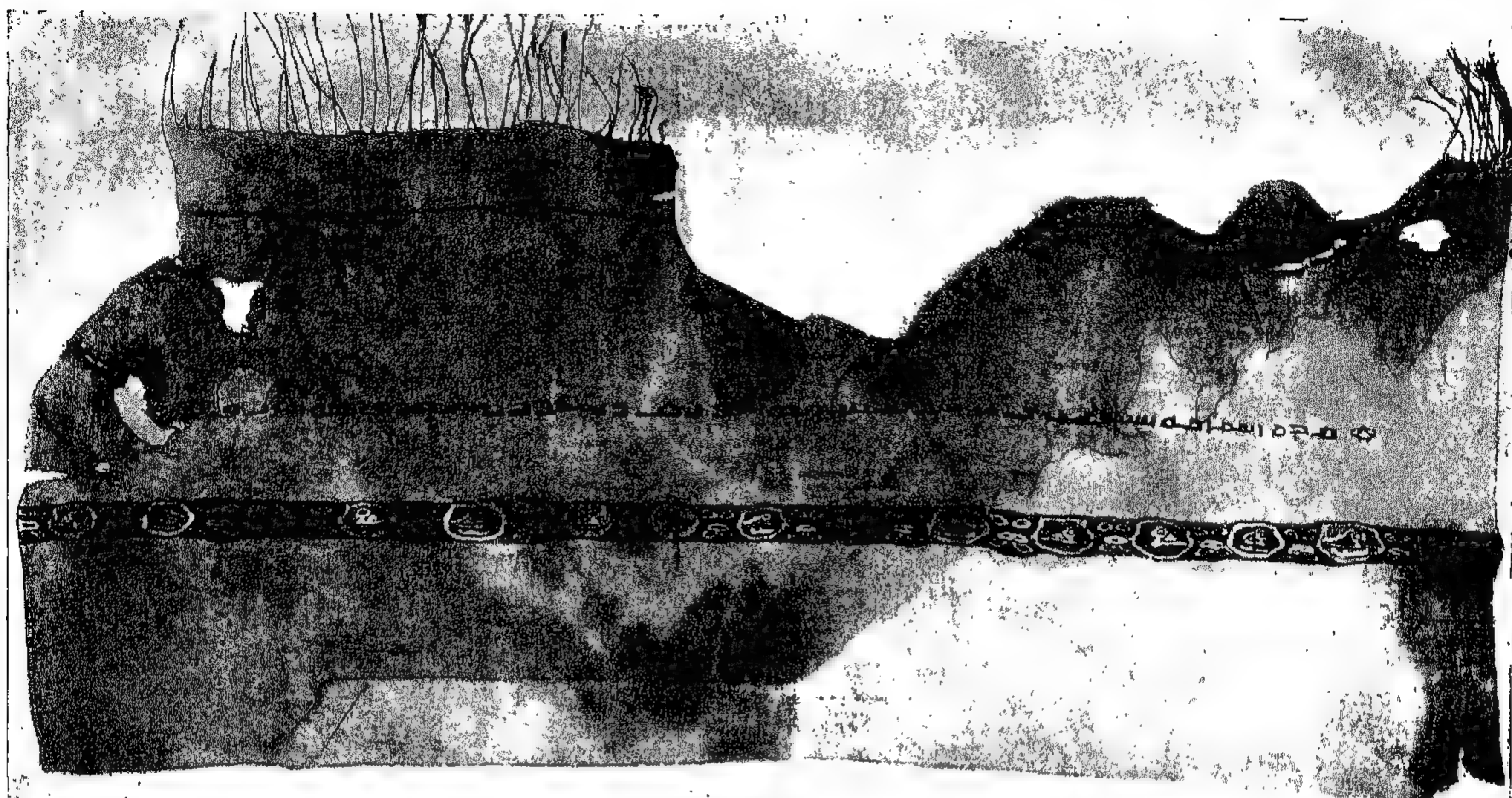
شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٨ م) وحروفه تزينا زخارف كثيرة
وعليه إمضاء مبارك المكي



شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ م) وكتابه منقوشة على
سطح لوح منحوت بالأزديل ونهايات حروفه منخرقة



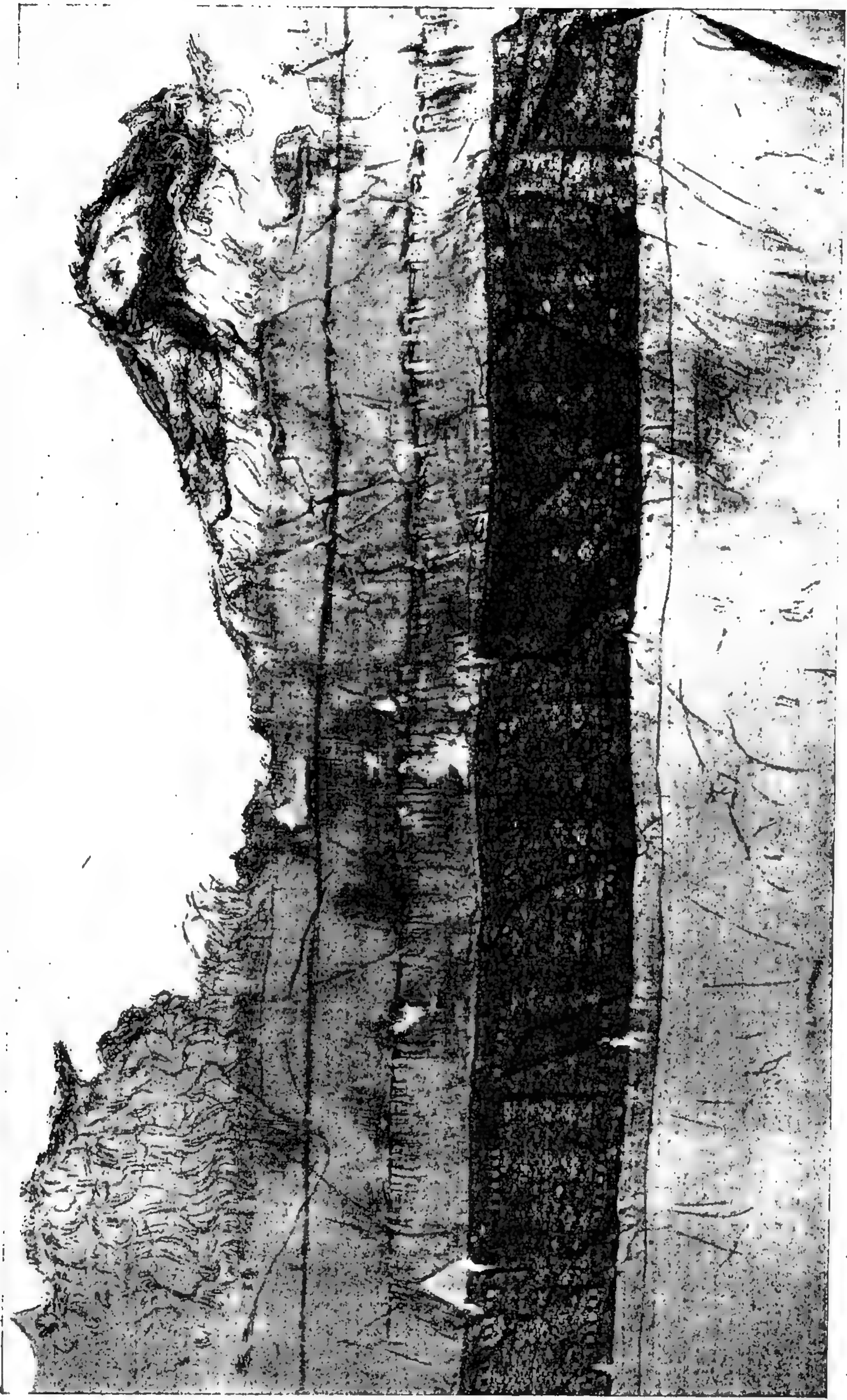
شاهد من رخام مؤرخ سنة ٢٤٣ هـ (٨٥٧ م) وخطه كوفي كثير
البروز وفي بعض حروفه زخارف



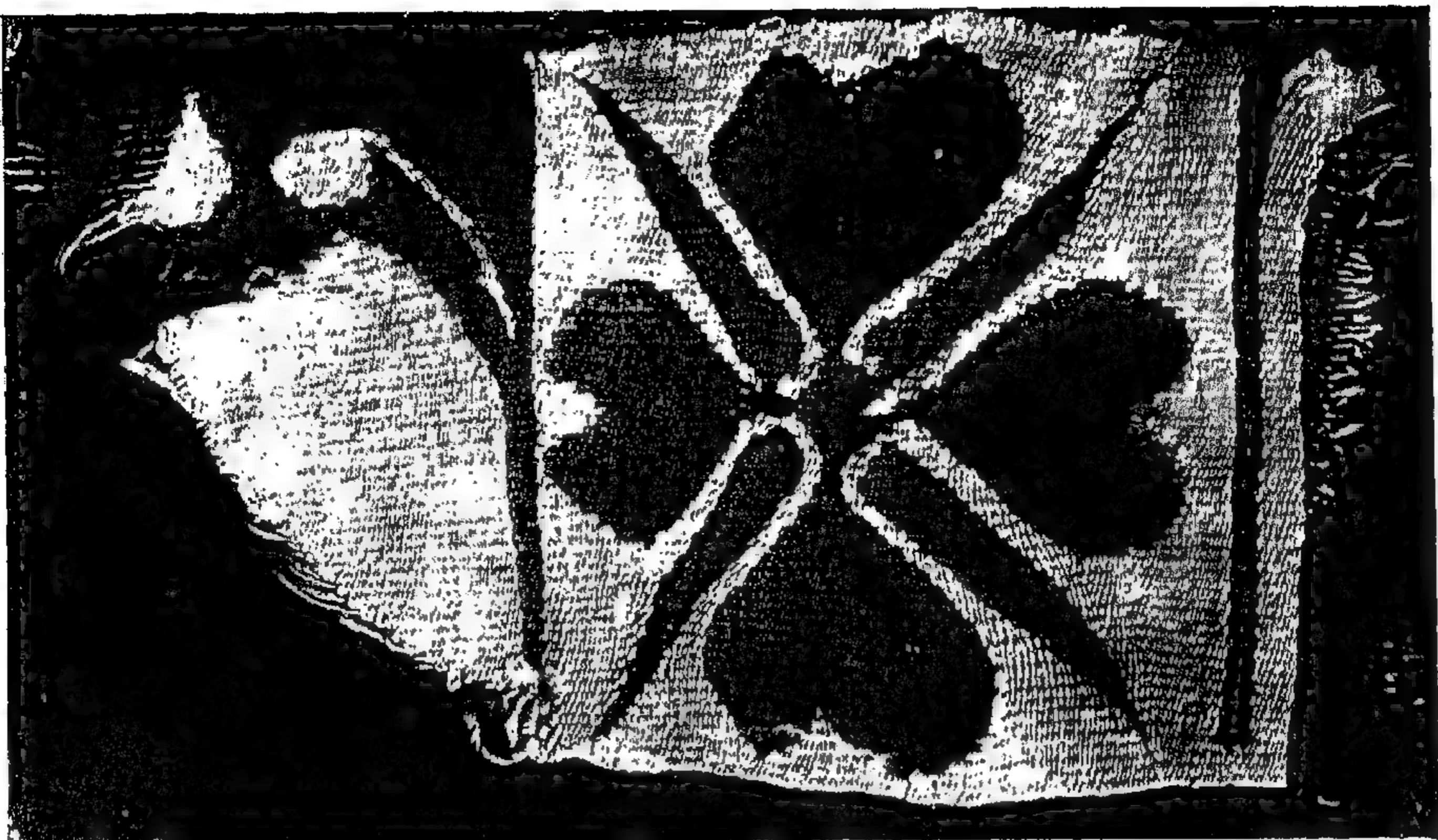
قطعة قماش من عمامة باسم ممويل بن موسى مؤرخة سنة ٨٨ هجرية (٧٠٧ م)



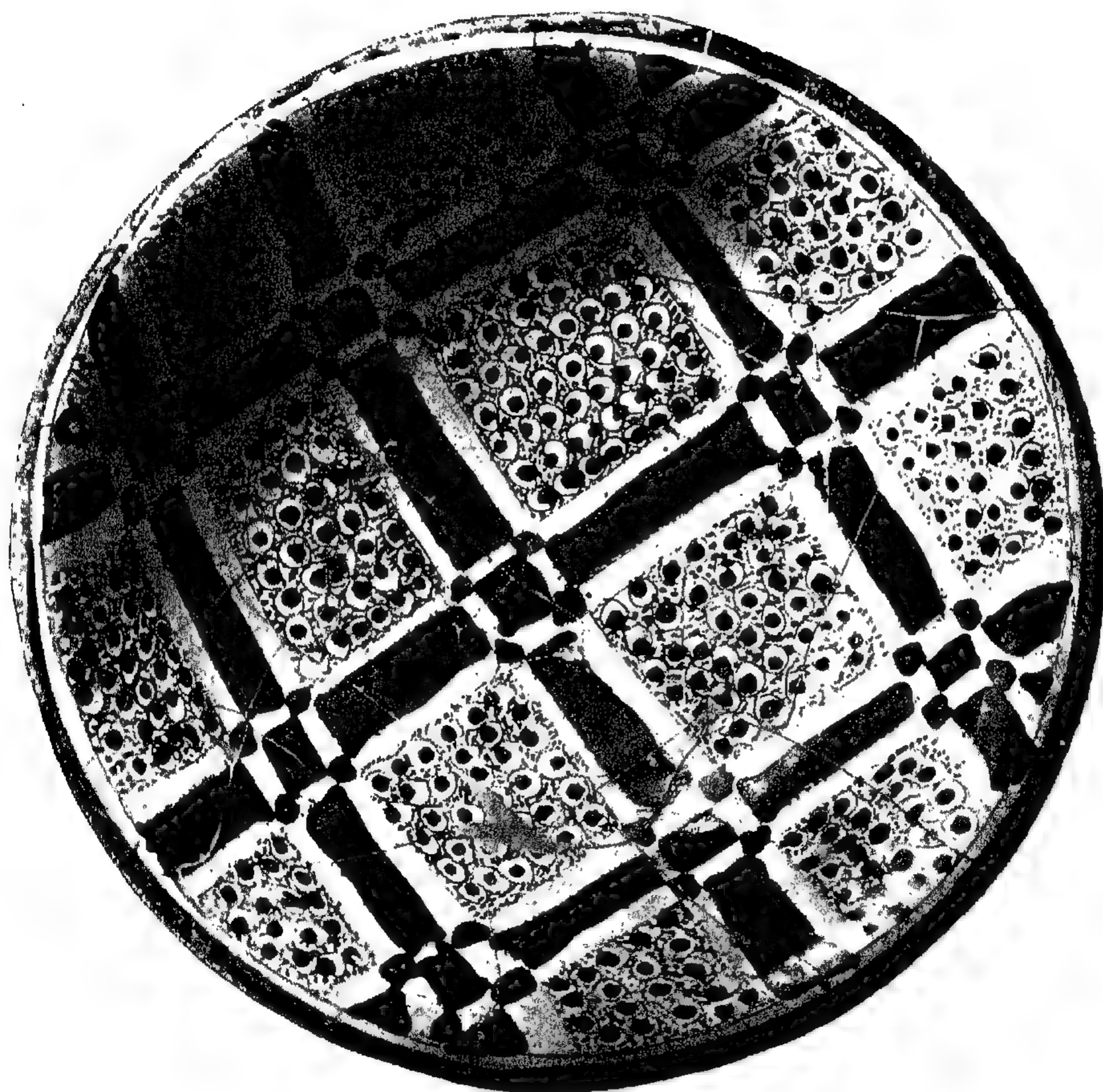
قطعة قماش من الكنان ترجع الى العصر البطولي



قطعة قماش باسم الأمير الخليفة الباسي (بدار الآثار المصرية)
سنة ٨٠٩ - ٨١٣ م



(اللوحة رقم ٢٤)



صحن من خزف ذي بريق معسدي (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي



صحن من خزف ذي بريق معسكنى (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادى

(اللوحة رقم ٢٦)



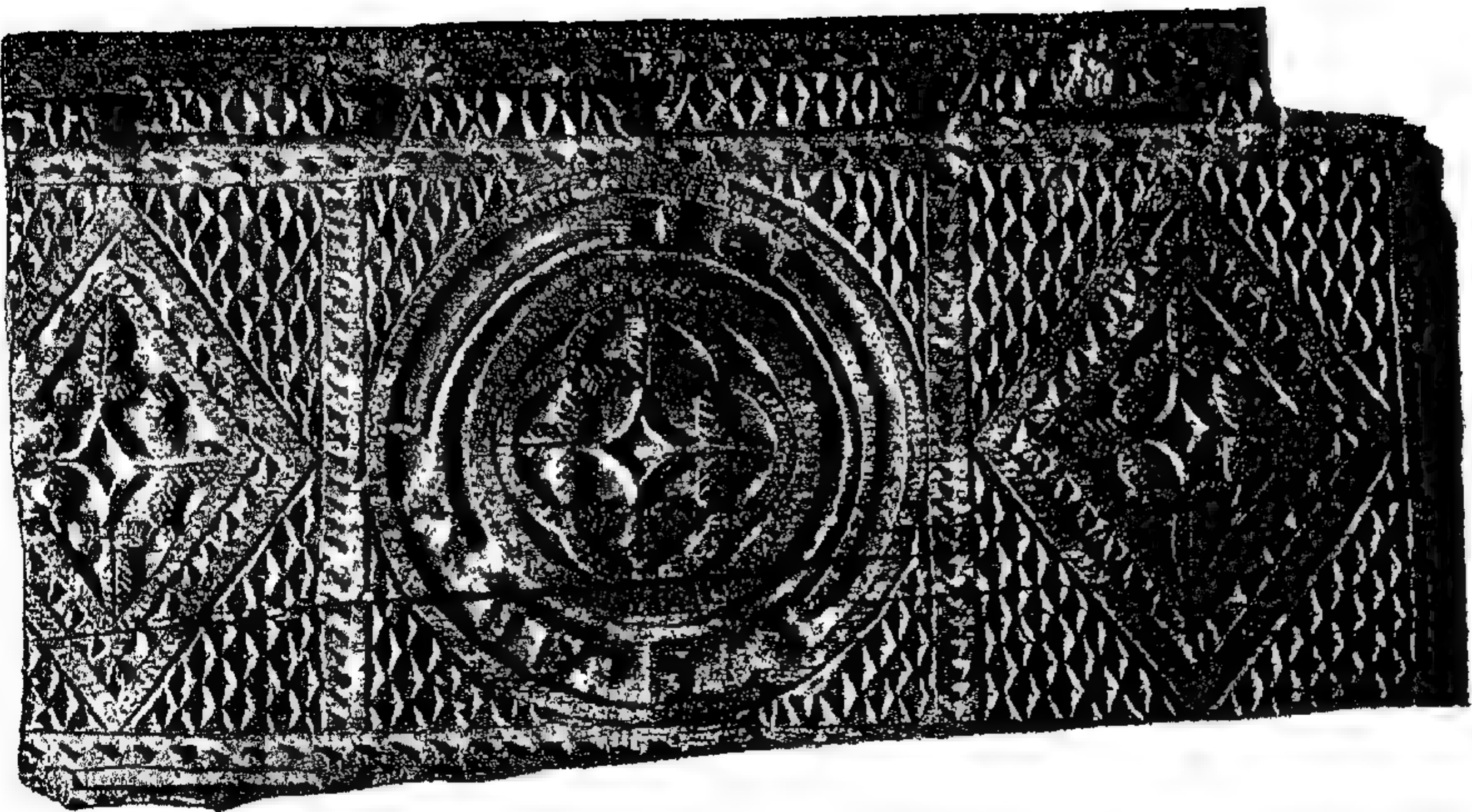
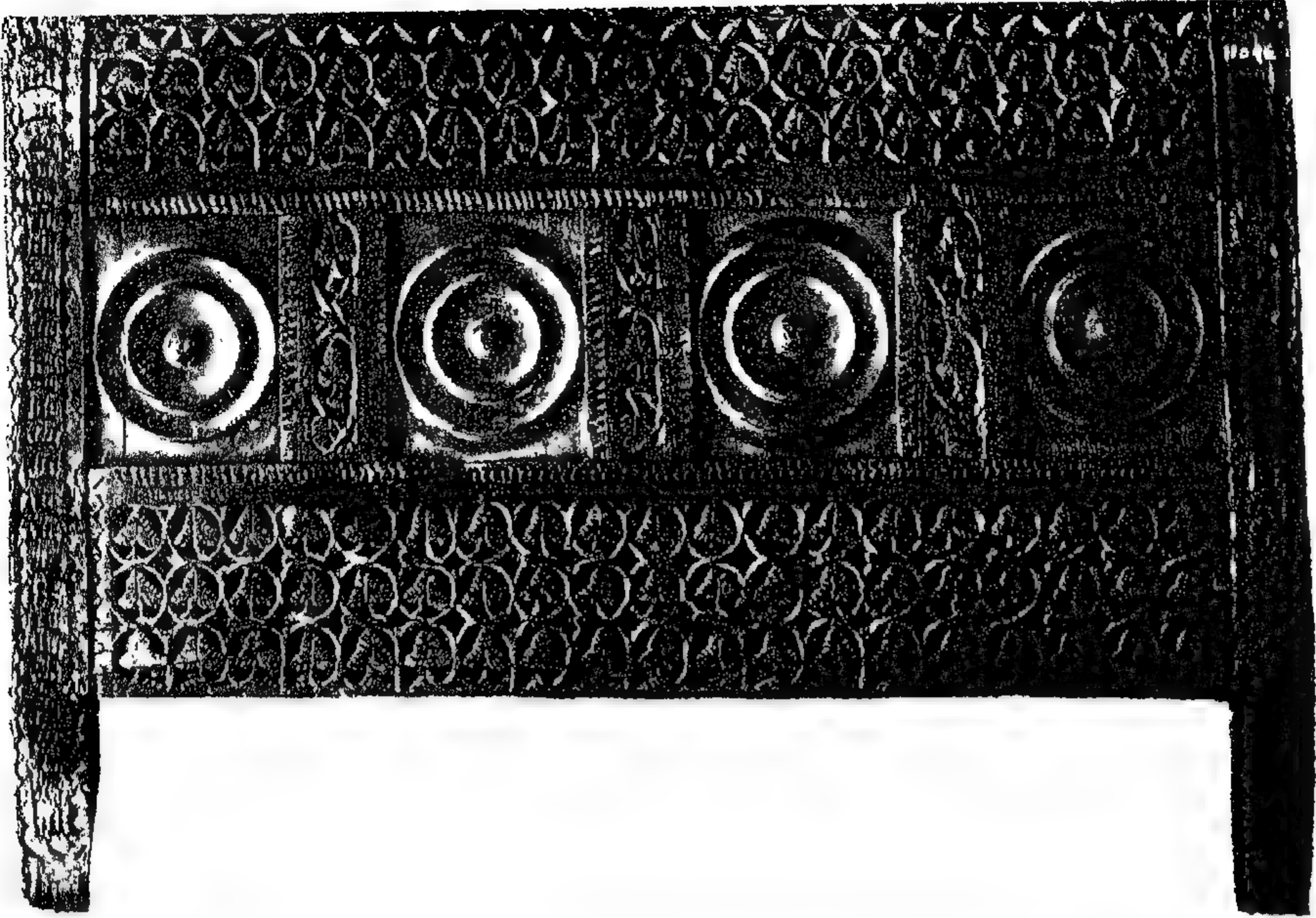
صحن من خزف ذي بريق معدني
أواخر القرن التاسع الميلادي



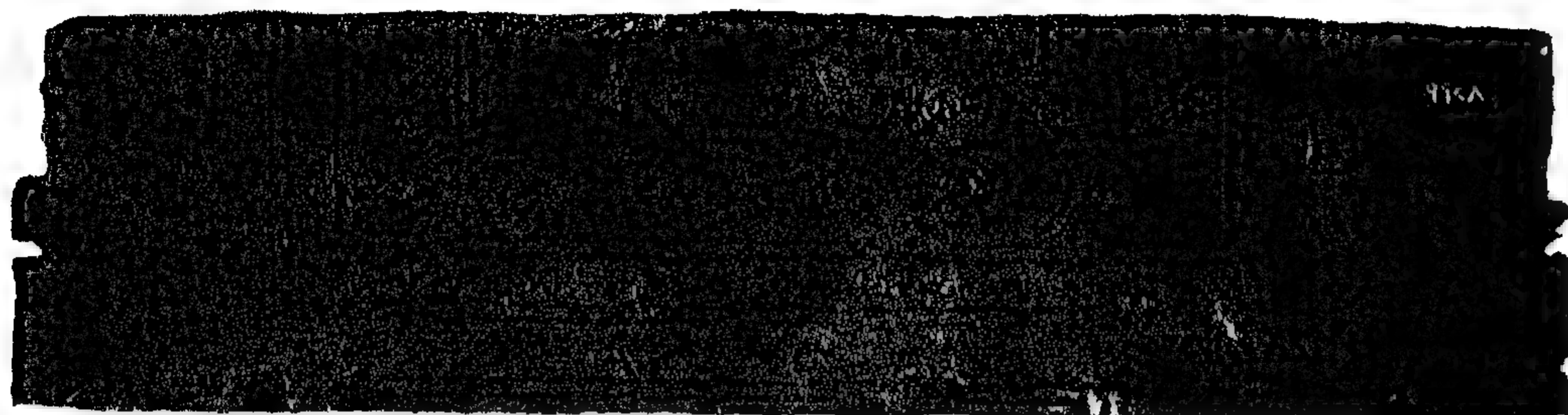
قطع من الخزف الطولوني (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي



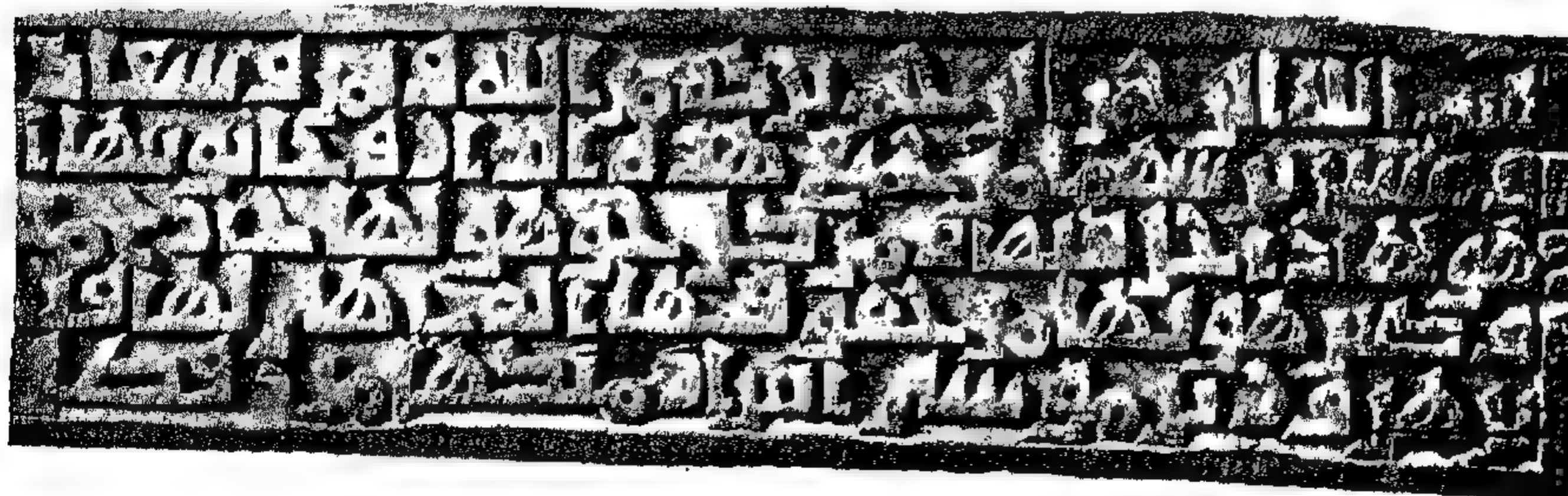
قطع من الخزف الطولوني
أواخر القرن التاسع الميلادي



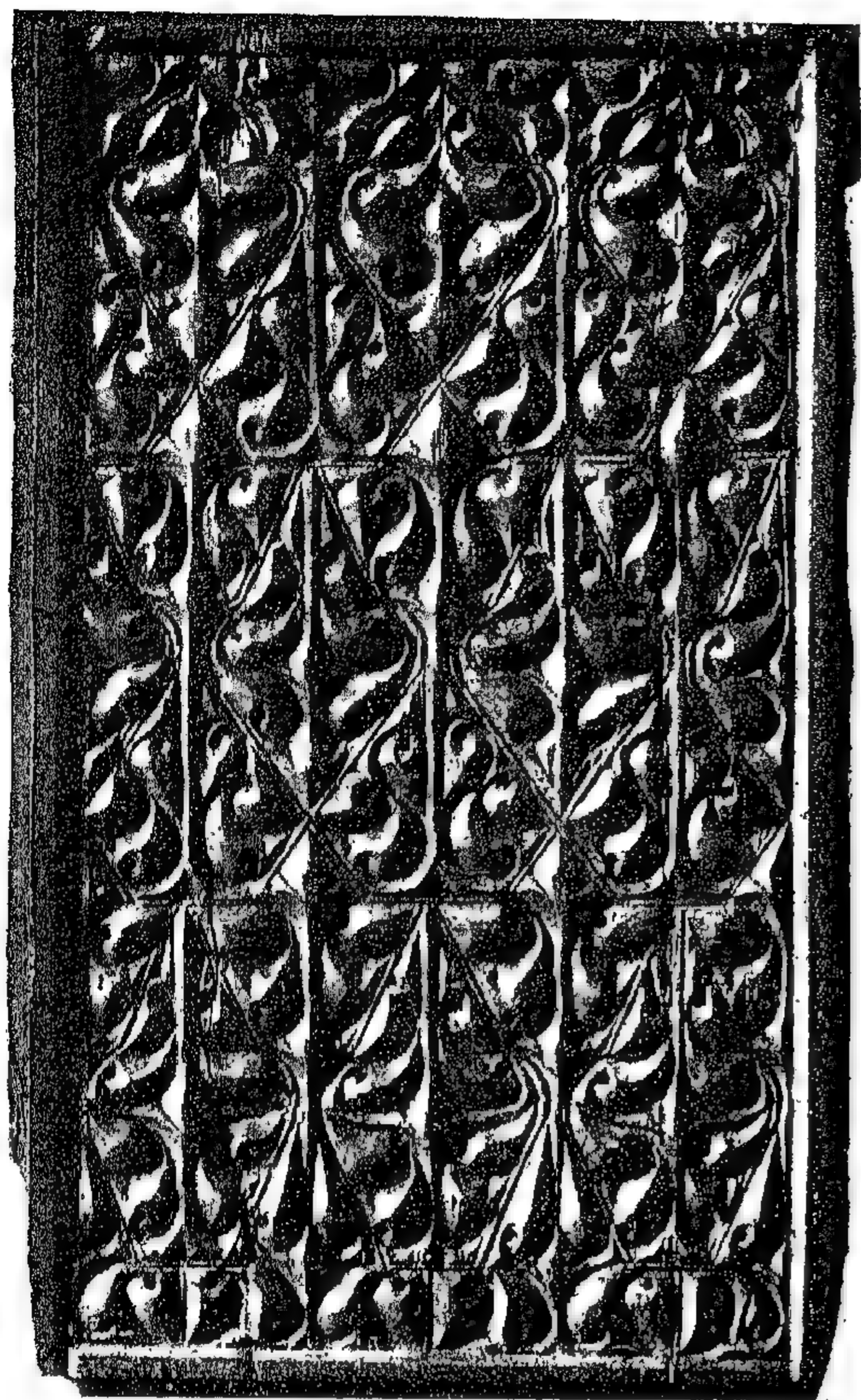
خشب ثليسه زخارف ترجع الى القرن الثامن الميلادي



قطعتا خشب ملصوق عليهما زخارف من جلد
القرن التاسع الميلادي



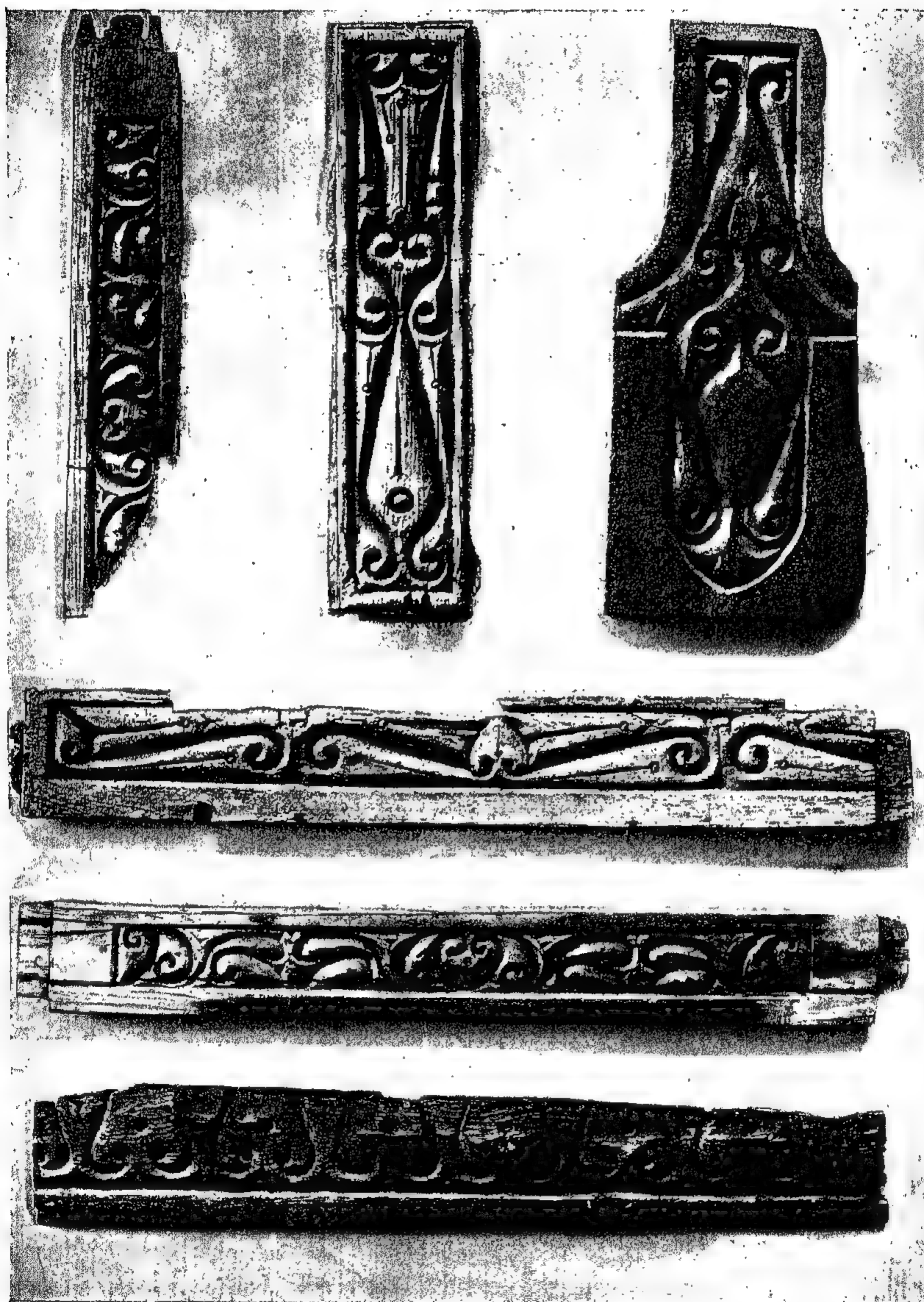
قطعة من خشب عليها كتابات من العصر الطولوني



أخشاب طولونية (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي

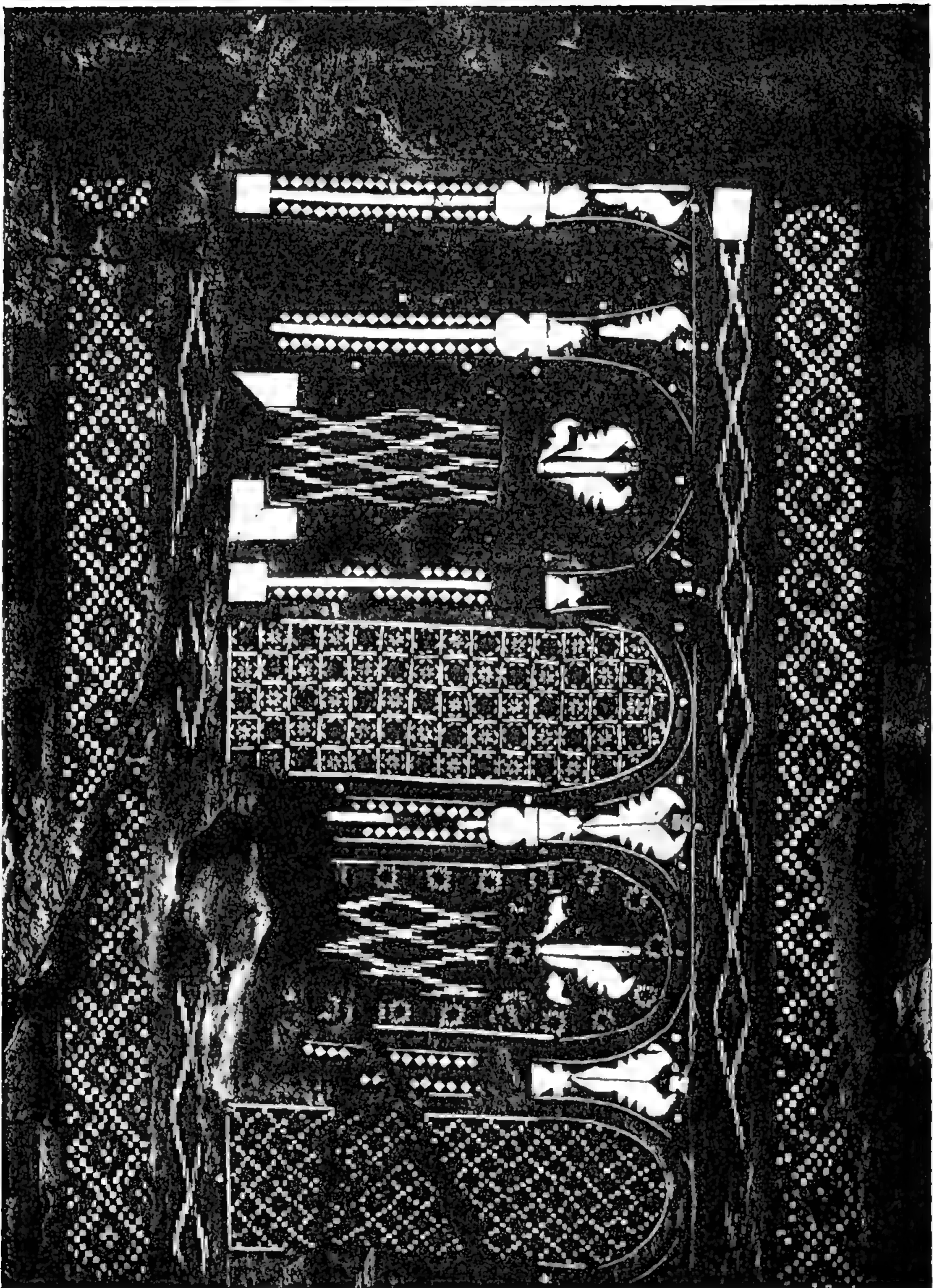


أخشاب طلولونية (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي



أخشاب طولونية (بمتاحف برلين)
أواخر القرن التاسع الميلادي

[كليه متاحف برلين]



لوحة خشب عليه زخارف من فسيفساء من العاج والمخمس (بمخف برلين)
أواخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر الميلادي

[كتيبه مخف برلين]

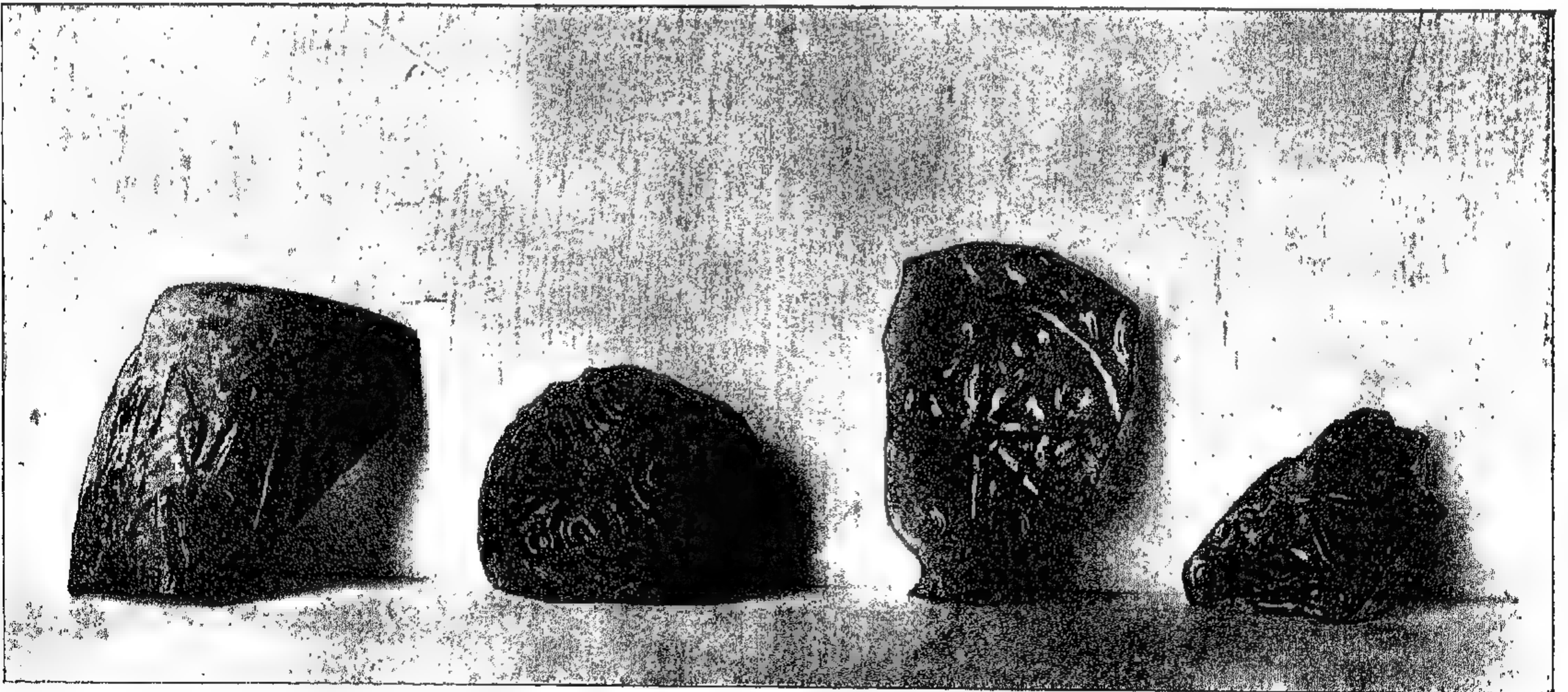
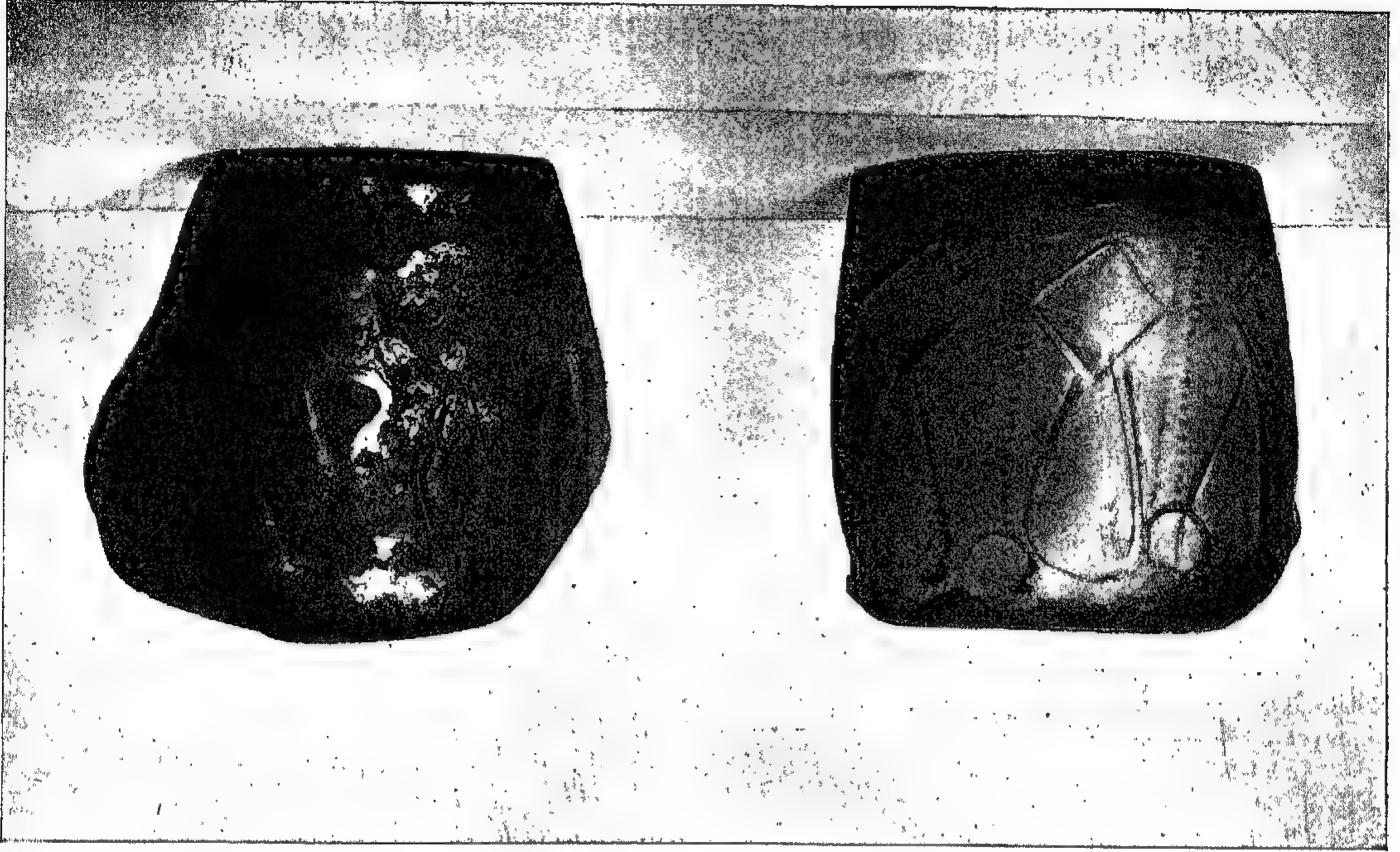
(اللوحة رقم ٣٥)



لوحة خشب عليه زخارف من فسيفساء من الساج والعضم (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر الميلادي



صورة رجل في يده كأس (مجموعة المسيو رالف هراى بك)
أواخر القرن التاسع أو القرن العاشر



قطع من زجاج عليها زخارف طولونية (بدار الآثار العربية)
أواخر القرن التاسع الميلادي

WORKS OF
DR. ZAKI MUHAMMAD HASAN

ISLAMIC ART
IN EGYPT

THE MUSEUM OF ART
CAIRO - EGYPT